محي الدين أبو شقرا

مدخل الى سوسيولوجيا الأدب العربي



محيي الدين يوسف أبو شقرا

مدخل
إلى سوسيولوجيا الأدب العربي

الكتاب

مدخل

إلى سوسيولوجيا الأدب العربي

تأليف

محيي الدين يوسف أبو شقرا

الطبعة

الأولى، 2005

عدد الصفحات: 328

القياس: 17 × 24

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-097-3

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

محيي الدين يوسف أبو شقرا

مدخل
إلى سوسيولوجيا الأدب العربي

(المرحلة الثانوية)

(الغزل - المديح - الهجاء: نموذجاً)



إهـداء

إلى زوجتي وأولادي

إلى كل العاملين في مجال الفن والأدب

عربون محبة ووفاء

محيي الدين

مقدمة

واجه البحث في منهجه السوسيولوجي، إشكالية ستظهر للمطلع من خلال النماذج الأدبية المعروضة في كتب الأدب في المرحلة الثانوية، ومن خلال مناهجها الأكاديمية.

على الرغم من أهمية الإشكالية المطروحة يبقى البحث فيها بحثاً تمهيدياً وليس استقصائياً، فقد كانت الغاية منه تبسيط النظرية (سوسيولوجيا الأدب) واختصار الآراء بقدر ما يمكن الاختصار. وهذا لا يعني أني كنت مجرد ناقل سلبي. بل على العكس لقد كان علي القيام بعملية تقميش واسعة لتتبع الفكرة الواحدة في العديد من المراجع. وليست هذه بمهمة يسيرة، فالقارئ الواعي قادر على استشفاف الجهد الذي بذلته في سبيل بلوغ هذه النتيجة. كما أني لا أقصد بطبيعة الحال الزعم أن أحداً قبلي لم يلتفت إلى هذه المسألة. فأن الدراسات حول نصوص الأدب والدراسات العامة للأدب وهي أكثر من أن تحصى. أما القليل منها فيتناول الجانب الاجتماعي للأدب؛ وهي هنا على سبيل المثال لا الحصر. فرحت أسأل كيف تناول الباحثون هذا الموضوع ومن بينهم طاهر لبيب في دراسته «سوسيولوحيا الغزل العربي»؟ تر. حافظ الجمالي. دمشق. 1981.

من حيث المبدأ، تضع هذه الدارسة الأدب في السياق الاجتماعي - التاريخي المعاصر له. ذلك أن الشيء الإجتماعي يؤثر مباشرة وبالضرورة في الشيء الأدبي، ويجعل منه تعبيراً كاملاً واضحاً وصريحاً. ومن هنا جاء الجانب الوثائقي للتعبير، فكل شيء يتم، كما لو أنّ هنالك تباعد ممكن بين التعبير وبين الواقع الذي يعبر عنه. وعلى سبيل المثال، هناك فكرة مأثورة لم تتبدل حتى الآن - هي أن العذريين

مجموعة من ذوي العفة، اثر فيهم الإسلام تأثيراً عميقاً، وهم من الوجهة الدينية أكثر الشعراء اقتداء، والدليل، هو أنهم يتغنون بحب بعيد ويعفون عن تحقيق لذائذ جنسية محظورة. هذه الدراسة لا تهتم تحديداً بهذه المجموعة من العذريين الذين لم يدرسوا بالقياس إلى «المدارس» الشعرية الأخرى، بل تهتم في فهم دلالات شعرهم فيما يتميز به من شمول متلاحم، كما تقوم بقراءة جديدة له، مما جعلها تصل إلى نتائج مدهشة غير متوقعة ومتعارضة مع ما هو معروف ومتعلم. كما تستند إلى الأبحاث التي تمت في مجال علم الاجتماع الأدبي، وتستند إلى مبدأ بسيط خلاصته تحليل الأثر الأدبي من الداخل أي إيضاح جملة الدلالات الداخلية التي تصل إليها دون قسر النص.

أما الدراسة الثانية فهي للدكتور سعدي ضناوي. «مدخل إلى علم اجتماع الأدب» دار الفكر العربي بيروت 1994.

تعرض هذه الدراسة أساليب متعددة لدراسة الأدب أهمها: النظرة التاريخية، النظرة النفسية، النظرة الفلسفية والخلقية، والدراسة الاجتماعية، ثم تركز على ارتباط الأدب بالمجتمع ارتباطاً عضوياً وثيقاً باعتباره ظاهرة اجتماعية تتداخل مع ظواهر أخرى، بحيث لا يمكن فهم الأدب في حقبة معينة من الزمن، دون فهم الإطار الاقتصادي والاجتماعي والسياسي لتلك الحقبة. إذ لا تكتفي هذه الدراسة بربط الأثر الأدبي بحياة الأديب أو بالمناسبة، وإنما تحاول إيجاد خيط متصل يبدأ بكل ما يصدر عن الأديب موضوع الدارسة(قصائد، مقالات، تصريحات، رسائل، مذكرات، وسواها،) ويمتد حتى يختلط بأعماله الأدبية بالمعنى الصرف. كما تنظر إلى العمل على أنه رسالة موجهة صادرة عن الأديب، لها هدف عند جمهوره. لذلك تتناول العمل الأدبي من حيث غاية المؤلف، ومن حيث مدى تحقق هذه الغاية، بمعنى أنها تقوم بدراسة اجتماعية للمؤلف من ناحية، وللجمهور من ناحية أخرى، وتهتم بدراسة الإيديولوجيات الأدبية التي تسود في مرحلة تاريخية دون أخرى، ومن خلالها تقوم بدراسة الأعمال الأدبية المنتهية إليها.

ثم يتطرق صاحبها إلى الظاهرة الاجتماعية، والطبقات الاجتماعية، ومفهوم علم الإجتماع، والثقافة ثم اللغة والأفكار والقيم والإيديولوجيا، مع دراسات تطبيقية لبعض النصوص العربية والعالمية.

أما الدراسة الثالثة فهي لروبير اسكاربيت بعنوان «سوسيولوجيا الأدب» ترجمة، آمال عرموني. منشورات عويدات. بيروت 1983.

تمهد هذه الدراسة إلى علم الاجتماع وإلى علم اجتماع الأدب بالقول: إن علم الاجتماع يتطور بتطور الحياة، ويتفرع بتفرع اتجاهاتها، فيتجه إلى معالجة ظواهر إنسانية تكتسب صفتها الاجتماعية من جراء اتسامها بصفة الظاهرة العامة: كعلم الاجتماع الديني، وعلم اجتماع التربية وعلم اجتماع السياسة، وعلم اجتمع الأدب.

يعتمد الكاتب ثلاثة عناصر للدراسة: الكتاب أو النتاج الأدبي، الكاتب، والقارئ، معتبراً أن الكاتب والقارئ طرفان في قضية واحدة. والكتاب أياً كان موضوعه، هدفه أن يصل إلى القارئ؛ إنه ذلك الحوار الذي يعتمده الكاتب بينه وبين الجمهور. ثم يتساءل عن الغاية من سوسيولوجيا الأدب، مركزاً على العناصر الثلاثة التي مهد بها، معتبراً أن كل حدث أدبي يفترض وجود مؤلفين، وكتب وقراء. وبقول أعم، يقتضي وجود مبدعين وآثار وجمهور، مما يكون ميدان تبادل يربط بوسيلة معقدة جداً بين الفن والتكنولوجيا والتجارة.

ينتقل بعد ذلك إلى تعريف الكتاب، وهو يختلف باختلاف البلد المنتج فيه، متطرقاً إلى عملية النشر والتوزيع والتمويل، وذلك في إطار اقتصادي محض. ثم يتكلم عن الكاتب في المحتمع، معتبراً أن أول احتياط يجب أخذه لنصنع كاتباً في المجتمع أن نستعلم عن أصوله الاجتماعية - المهنية. ثم علاقة هذا الكاتب بالجمهور من خلال الأثر الأدبي الذي يتركه فيه. لأن كل أديب عندما يكتب يستحضر في وجدانه جمهوراً ولو لم يكن إلا هو نفسه، لأن أي شيء لا يعتبر معبراً عنه إن لم يوجه إلى أحد وهذا معنى النشر.

هذه الكتب، وغيرها من دراسات: «كالتفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية» «لفتحي أبو العينين» في مجلة عالم الفكر، عدد. 3. الكويت، 1995. و«من أجل نقد أدبي سوسيولوجي»، «لجاك دي بوا» مجلة الفكر العربي عدد، 25، 1983. وغيرها، تجعلني لا أتردد في الزعم بأنها غير كافية من ناحية وأنها لا تلتزم دائماً جانب الدقة والشمول وسلامة القصد، ولا تتعرض لا من قريب ولا من بعيد إلى الأدب الذي يدرس في المرحلة الثانوية من ناحية ثانية. وهذا لا يعني أن الدراسة

التي أنا بصدد إنجازها أكاديمياً من خلال أطروحة الدكتوراه، قد تكون كافية، ولكن يعني أن هذه الدراسة تطمح إلى أن تسد فراغاً، أو أن تتطلع إلى التقدم خطوة جديدة في ميدان الدراسات الأدبية في ضوء الحقائق الاجتماعية التي تواجهنا، وأن يكون لها الحيّز البارز في مدارسنا وجامعاتنا من حيث الدرس والتحيلل. وبعد، لقد تم اختيار نصوص أدبية من الغزل والمديح والفخر والهجاء لجسم البحث العلمي، لأن هذه الأنواع من أكثر الآداب ارتباطاً بالبيئة الاجتماعية والحدث الإجتماعي، ومن أكثرها غنى بالمغزى الإيديولوجي. بناء عليه تم اختيار أبرز كتابين يدرسان هذه المادة أو هذا النوع من الأدب هما: كتاب «المفيد في الأدب العربي» وكتاب «الوافي في الأدب العربي». لأن هذين الكتابين قد يكونان من أكثر الكتب الأدبية اعتماداً في المدارس الرسمية والخاصة. وهذا لا يعني أن النصوص الأدبية المعنية بهذه الأطروحة غير موجودة في غيرهما، أو قد تكون موجودة بشكل مغاير، فالنصوص هي نفسها في جميع كتب الأدب المدرسية لأن المنهج الرسمي للأدب واللغة العربية هو الذي قررها وعلى مستوى واحد في جميع الكتب.

بناء عليه جعلت هذا البحث مقسماً إلى ستة فصول:

تناول الفصل الأول بعنوانه العريض: المنهج ولغة التكامل للنظرية النقدية. ومن هذا الجذع تتشعب أربعة فروع هي: 1 - مقدمات تمهيدية للإطار النظري ومشكلة البحث؛ 2 - الفرضيات؛

3 - منهجية البحث؛ 4 - شبكة التحليل وجسم البحث. بعد هذا التوزيع النسبي، يتبين لنا أن الهدف من هذا البحث ليس مجرد تقديم معلومات عن علم الإجتماع. إنما التمهيد لعلم اجتماع الأدب؛ وهذا العلم يتلخص في النظر إلى الأدب من زاوية اجتماعية والحرص على إقحامه ليكون أقرب الدراسات العلمية الحديثة؛ أو في صلب معالجتها له.

أما مشكلة البحث فهي متعددة الجوانب: واحد منها يتعلق بكشف الوظيفة الحقيقية للنصوص، والجانبان الآخران يتعلقان بالمنهج والكتاب المدرسي المجسد لهذا المنهج.

من هنا، كان لا بد في نهاية هذا الفصل من الكلام عن فرضيات البحث التي

هي عبارة عن اقتراح لجواب عن القضية المطروحة للبحث، وكل ذلك يجري بطريقة نوعية، هي، تحليل المضمون analyse de contenu والذي يعبر عن مجموعة من التقنيات لتحليل عملية التخاطب.

أما الفصل الثاني فأتناول بعنوانه: علاقة الأدب بحركة الواقع، من خلال نظرة في النقد القديم وتداخله في سوسيولوجيا الأدب؛ بذلك ومن خلاله يكون تعريف علم الاجتماع الذي هو «علم الظواهر الاجتماعية» الذي يهتم بالحياة الاجتماعية من حيث هي اجتماعية، وبالإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً، وبما ينتج عن حياة الجماعة من ظواهر لها طابع عام لا فردي. بناء عليه يمكن البحث أولاً عن مفهوم سوسيولوجيا الأدب، الذي يدرس في صفوف المرحلة الثانوية، وعلاقة ذلك بالنقد القديم، ثم الكشف عن المعاني الاجتماعية والإيديولوجية الكامنة في هذا الأدب، وما تتركه من أثر في طلاب هذه المرحلة.

أما الفصول: الثالث والرابع والخامس.

فتشكل محور الدراسة الإجرائية، ترد فيها العناوين الرئيسية لكل فصل منها: المغزي الإيديولوجي لنصوص الغزل، وينضوي تحته أحد عشر عنواناً فرعياً. ثمّ المغزى الإيديولوجي لنصوص المديح، وينضوي تحته ثمانية عناوين. في حين يأتي الفصل الخامس المغزى الإيديولوجي لنصوص الهجاء ويليه ستة عناوين. في مقدمة الفصل الثالث يتناول البحث تعريف الإيديولوجيا وعلاقتها بالأدب؛ كما يجري التركيز على أهيمة ارتباطها بالواقع الاجتماعي، لأنها تعبر عن نسق من التصورات لاتصال الناس فيما بينهم، أو صلة الجماعة بالعالم أجمع. وهذا النسق بشموليته يشمل جميع التصورات الجماعية: التمثيل الفولكلوري والحكايات الأسطورية، إلى السياسة والمعتقدات الدينية والفلسفة والأدب. وهكذا تصبح الإيديولوجيا نماذج من الأفكار والمعتقدات؛ والذين ينقلون أفكاراً ومعتقدات للإيديولوجيا هم المثقفون من خلال الفلسفة والأدب والفنون والمقال السياسي والتاريخي.

هذا النسق يقود الناس في سلوكهم ويسمح لهم بالهيمنة على الحياة، لأن علاقته من خلال هذا التعريف، قد تظهر جلية بين الإيديولوجيا وتعليم الأدب كنتاج جدلي لا ينتهي، وما دام هناك أدب يكون هناك أيضاً صورة عن واقع اجتماعي وحضاري متفاعل.

أما المغزى الإيديولوجي لنصوص الغزل والمديح والهجاء في المرحلة الثانوية، فهو ما حملته هذه النصوص من مغازٍ والتي تكشّف فيها ولم يتكشف في سواها، لذلك يشكل الأدب سلطة عبر نصوصه وخطاباته، تمارس على من يوجه إليه الخطاب، ألا وهو المتعلم، بما في هذه النصوص من مغزى إيديولوجي وبنى لغوية وجمالية بحتة.

أما الفصل السادس والأخير في هذا البحث، فأتناول فيه منهج الأدب العربي في المرحلة الثانوية، كما يتناوله الكتاب المدرسي الذي يجسد هذا المنهج ويحمل تبعاته. إن المنهج بشكل عام لا يتخذ قيمته إلا في التطبيق. ومن هنا كان الطابع الذاتي في كل منهج مهما صبا إلى الموضوعية. إذ أن مدى صلاحيته يكمن في القدرة على إثارة التساؤلات الجوهرية، أكثر مما يكمن في وهم الوصول إلى حقائق نهائية. وحين يتخذ المنهج طابع الدستور أو العقيدة أو المقياس الثابت في رؤية مقدسة، يصبح حاجزاً في وجه المعرفة الحقيقية.

وبالنتيجة، لا يمكن اعتبار النظام التربوي مصنعاً لإنتاج المناهج، كما تصنع البضائع. ففي هذه الحال، تكاد تكون مشاركة الهيئات العلمية والشعبية في وضع المناهج شبه معدومة.

أما الكتاب الذي يجسد المنهج الرسمي لمادة الأدب العربي فهو باحتوائه نصوص الدراسة، التي تشكل جسم البحث، لا يعدو عن كونه وسيلة نقل آلية. أما العمل والتوجيه المعرفي فيبقى زمامه بيد المعلم المؤدي بمهارته طريقة للإيصال بإرساله الجيد. وهنا تكمن أهمية الكتاب المدرسي بالنسبة للتلميذ أولاً، وللمعلم ثانياً، على حد سواء، لأنه يكون بمثابة البوصلة التي يهتدي بها المعلم فيما يعلم، ويكون للتلميذ الوسيلة الأساسية التي يعتمد عليها في تحصيله العلمي. ولكن يبقى السؤال: الوجيه في نهاية هذا البحث: هل تنجح الدولة في رسم سياسة خاصة للكتاب المدرسي؟ مع العلم أن السياسة التعليمية للكتاب هي جزء من السياسة العامة التي تتبعها الدولة في الميدان التربوي.

أما الجواب فيبقى على انتظار لخروج المناهج الجديدة إلى حيّز التطبيق وهناك يكون الحكم وحسبي منها أن تتماشى مع متطلبات العصر لتجاري هذا الانفتاح الخطير والعولمة والثورة الاتصالية القائمة.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أني لم أتوسع في الإطار النظري، وإشكالية البحث ولا في الفرضيات ولا في منهجية البحث، لأن كل ذلك سيرد مفصلاً في الفصل الأول من الدراسة. إن هذا التصور الذي وضعته هذه الأطروحة بفرضياتها، جاءت جدلية البحث عنها بحذر وانتباه، لأنها انطلقت من دراسة المنهاج القديمة، لتوجه الأدب المدرس به في المرحلة الثانوية. أرجو أن أكون قد خرجت منها بما يرضي الضمير، وأن تكون لبنة في مدماك البناء المتين.

الفصل الأول

المنهج ولغة التكامل للنظرية النقدية

1 - الإطار النظري وإشكالية البحث.

2 - الفرضيات.

3 - تقنية البحث.

4 - شبكة التحليل وجسم البحث.

1 - الإطار النظري وإشكالية البحث.

أ - الإطار النظري:

منذ أن شق علماء الاجتماع الطريق أمام دراسة المجتمع، انفتحت أمام الدارسين محاولات عدة، وآفاق واسعة للبحث في الوقائع الإجتماعية المتنوعة في طبيعتها وأسبابها.

ومنذ ذلك المسعى، لم يعد علم الإجتماع علماً نظرياً مجرّداً يتناول الظواهر والوقائع في المطلق، بل نزل إلى ساحة الحياة وراح يعالج هذه الظواهر في حيزها الزماني والمكاني، وفي مدى ارتباط بعضها مع بعضها الآخر، لأن المجتمع بعد البحث في مسلمات وجوده هو كائن حي، تكثر فيه المؤثرات، وتتعدد في كينونته التفاعلات من خلال جدلية تركيبية.

«هذه الأفكار يؤكدها سبنسر وغيره من أصحاب المذهب العضوي الذين يقايسون بين الجسد والهيئة الاجتماعية، فيجدون أن لكل عضو من أعضاء المجتمع عملاً يقوم به كما تقوم أعضاء الجسد بوظائفها»[1].

وهكذا، فإن علم الاجتماع يتطور بتطور الحياة ويتفرع بتفرع اتجاهاتها، فيتجه إلى معالجة ظواهر إنسانية تكتسب صفتها «الاجتماعية» من جراء اتسامها بصفة الظاهرة العامة. «وإذا بالباحثين الاجتماعيين يطلعون بدراسات حول علم الاجتماع

(1) جميل صليبا: من أفلاطون إلى ابن سينا، دار الكتاب العالمي، بيروت، لا ط، لا سنة، ص68.

الاستعماري وعلم الاجتماع الديني، وسوسيولوجيا التربية، وعلم الاجتماع السياسي وعلم اجتماع أوقات الفراغ وسوسيولوجيا الشيخوخة . . .»[1]. وذلك من أجل توظيف هذه العلوم في خدمة الإنسان. . .

يظهر من اتجاهات علم الاجتماع هذه، أن الإنسان ما يزال المحور الذي يدور حوله البحث عن سلوكه ومزاجه وارتباطه بالآخرين، ومدى ارتباطه بالكائن الأسمى وبما له قدرة على الخلق والإبداع في مجال الأدب والفن.

وهنا تتأكد صحة اتجاه الفلسفة اليونانية قديماً بتركيزها على أن الإنسان «عالم صغير». كما تتأكد أيضاً صحة الفلسفة الوجودية حديثاً عند سارتر، الذي قال «إن الإنسان ليس قبل كل شيء إلا مشروعاً. هو مشروع يعيش بذاته ولذاته، وهذا المشروع سابق في وجوده لكل ما عداه». ثم أردف قائلاً: «الإنسان مسؤول، يحمل بالتالي المسؤولية الكاملة لوجوده. بل هو في الحقيقة مسؤول عن جميع الناس وكل البشر»[2].

وفي مجال آخر، هذه الأفكار يؤكدها العلم الذي يظهر من خلال مناهجه ومبادئه، أن دراسة الإنسان هي خلاصة لدراسة الكون.

ومن الملفت في سلوك الإنسان ظاهرة الإبداع الأدبي التي ستبقى مصدراً لاهتمام الباحثين وعنايتهم، بما يتناسب وأهمية هذه الظاهرة وقيمتها في المجتمع. «إن ظاهرة الإبداع لا تُصور وكأنها تدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها بل تنبثق عن ذات عاقلة، شاعرة، لتتوجه إلى الآخرين بما تفيضه هذه الذات من فيض فكري «شعوري» يعمم عليهم ويجعلهم شركاء له. ومن هنا، فإن صفة «الاجتماعية» ملازمه حتماً للأدب، كما أنها تلازم الإنسان انطلاقاً من طبيعته»[3].

ههنا يذهب الاهتمام بهذه الظاهرة ليتعدى نطاق الكلام العابر، من أجل وصوله إلى مستوى الكلام العلمي المسؤول، ويجعل من الأدب في ركائزه الثلاث: الأديب، النتاج الأدبي، القارئ، موضوعاً لفرع من علم الاجتماع له امتياز نوعي

(1) روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، منشورات عويدات، بيروت، آمال عرموني ط. 2/ 1983، ص5.
(2) جان بول سارتر: الوجودية، دار الحياة، بيروت، 1978، ص45 - 46.
(3) روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، م، س، ن، ص6.

عن غيره هو «علم اجتماع الأدب، أو سوسيولوجيا الأدب. إن هذه المحاولة كانت مجرد مبادرة طليعية، تتلمس طريقاً تتسم بالوضوح على الرغم من الشعاب المتعددة التي تفرضها الركائز الثلاث لهذا العلم. وهنا يشير اسكاربيت[1] إلى هذه الشعاب عندما يقول: «إن وجود أفراد مبدعين يطرح مشكلات في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي، كما تطرح الآثار نفسها مشكلات جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية. أما وجود الجماعة «الجمهور» فيطرح مشكلات ذات طابع تاريخي وسياسي واجتماعي، بل واقتصادي أيضاً. هناك على الأقل، ثلاثة آلاف طريق لارتياد الحدث الأدبي ودراسته»[2].

وليس في الأمر غرابة إن غابت هذه المحاولة السوسيولوجية عن كتب الأدب المدرسية، لأن هذه الكتب تولي الأدب اهتمامها كظاهرة فنية، كما تعني بوضع الآثار في نطاقها البيئي، وتفسيرها في ضوء المعطيات الشخصية للأديب وبيئته، والعصر الذي عاش فيه، بمعنى أن الأديب كان المحور الذي تدور حوله الأغراض الأدبية كلها.

من جهة أخرى، لا يمكن لسوسيولوجيا الأدب أن تستخلص نتائج وتؤكد مبادئ وقوانين سوسيولوجية، إذا لم تنطلق من وقائع معينة وتستند إلى إحصاءات دقيقة، كتناول الطبقة الاجتماعية التي نشأ فيها المؤلفون، وعدد النسخ التي طبع منها كتاب، وطريقه تمويل طبع كتاب، أو الربح الذي يحققه لناشره ومؤلفه.

هذه الأفكار تلتقي مع مذهب «هيبوليت تين» الذي كتب يقول: «إن التاريخ هو في الحقيقة مشكلة سوسيولوجية، وبكلمة أخرى، يجب دراسة الفلسفة والدين والفنون والأسرة والدولة في عصر ما، من خلال منظار العالم النفسي، لأنها تأخذ مميزاتها من ميل، أو موهبة مسيطرة، إنه الفكر ذاته، والقلب نفسه الذي فكر ورجا وتعرّف»[3].

---

(1) في الستينات، تبلور في فرنسا اتجاه قوي ركز على سوسيولوجيا الكتاب والأدب والقراء، وكان من أبرز ممثليه ROBERT ESCARPIT الذي تولى منذ سنوات كتابة إحدى الخواطر في الصفحة الأولى من جريدة «LE MONDE» الباريسية.

(2) م، س، ن، ص7.

(3) راجع فتحي أو العينين، التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، مجلة، عالم الفكر، الكويت، سنة 1995، عدد 3، 4.

إن سوسيولوجيا الأدب عند «تين» لسيت أرقاماً وإحصاءات فحسب - كما ذكرنا - بل إنها تتناول إلى جانب هذه الأمور المقومات النفسية للأديب التي ترتبط ارتباطاً جذرياً بمقوماته العرقية، والظروف الزمانية والمكانية للبيئة التي نشأ فيها وترعرع، والبيئة العائلية والوسط الاجتماعي.

«وعلى تعدد الدراسات التي تناولت هذه المسائل المرتبطة بالأدب من زاوية اجتماعية، تبقى سوسيولوجيا الأدب ترتكز على أفكار رئيسية وخطوط عريضة لم تلتئم في جسم متكامل الكيان. وفي طليعة من تحدث عن «سوسيولوجيا الأدب» شوكينغ، غير أنه في مؤلفه الذي صدر سنة 1931 يطرح، أكثر ما يطرح، أفكاراً للتداول، وأفكاراً ظلت في نطاق المسائل الصورية. وقد وضع اسكاربيت ثبتاً مختصراً بمراجع رئيسية أثارت الموضوع الذي تناوله في كتابه»[(1)].

«أما المراجع الأخرى، فتمتد حتى 1963 ونجد أن بعض المؤلفين استعملوا كلمة سوسيولوجيا وأشاروا إلى المناهج التي يجب أن تعتمد في سوسيولوجيا الأدب. فلوكاتش وضع: سوسيولوجيا الأدب، «وبيشو» كتب في مجلة «التاريخ الأدبي الفرنسي» 1961 العدد «1» مقالاً بعنوان «نمو سوسيولوجيا تاريخية للوقائع الأدبية»، واسكاربيت نفسه وضع دراسة بعنوان «مناهج السوسيولوجيا الأدبية قدمها في المؤتمر الثاني للجمعية الدولية للأدب المقارن (الولايات المتحدة 1958)»[(2)].

من هذا العرض التاريخي السريع، يمكن الانتقال لطرح السؤال التالي: إلى أي حد يمكن لعلم الاجتماع الأدبي الراهن أن يواجه الثقافة العربية بمنهجيات جدلية غير متطورة؟ إذا كان هذا العلم لم يثبت أساسه بعد، ولم ترسخ قدماه، ولم تكثر الدراسات حوله قي الغرب كما كثرت في غيره من العلوم، فإننا، في الشرق العربي بشكل عام، وفي لبنان بشكل خاص نشعر بفراغ في هذا المجال بحيث يمكن القول إن الأدب العربي كما هو بعمومياته والأدب في الكتب المدرسية بخصوصياته لم يعرف نوعاً من أنواع هذه المنهجيات. لقد غابت الدراسة السوسيولوجية عنها جميعاً، واعتمد مكانها حتى اليوم الدراسة التاريخية للأدب التي لا يمكن الاستغناء

---

(1) روبير اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، م، س، ن، ص10.
(2) م. س. ص، 10.

عنها في الدراسة الاجتماعية. خصوصاً أن تاريخ الأدب يشكل جزءاً منه كتاريخ الفلسفة تماماً، أي أنه لا يمكن دراسة الأدب والفلسفة بمعزل عن تاريخهما في حين أن العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية وغيرها، لا يشكل تاريخها جزءاً منها.

لكن الدراسة التاريخية وحدها لا تفي بالغرض، لأنها تنطلق غالباً من دراسة الأديب وآثاره، ووضع هذه الآثار في نطاقها البيئي، التي يتم تفسيرها في ضوء المعطيات الشخصية للأديب معتبرة البيئة الاجتماعية نوعاً من الزخرف والزينة.

والإنصاف يفرض علينا استناداً إلى حقيقة الأشياء وواقعها أن نميز بين تاريخ الأدب وسوسيولوجيا الأدب. أما تاريخ الأدب فهو جانب مهم من جوانب سوسيولوجيا الأدب حيث لا يستطيع الباحث أن يتجاهله، لا في الفترة الزمانية التي ظهر فيها ولا في حقيقة الدافع الذي أوجده. في حين أن سوسيولوجيا الأدب هي التي تتناول واحدة من ركائزه الثلاث: الكتاب هو الإنتاج الأدبي، أو الكاتب وهو الأديب أو القارئ وهو الجمهور. وقد تتناولها جميعاً بكل ما يتفرع عنها من مسائل ثانوية، وقد تتم عملياً إذا ما ربطنا علاقتها بعضها ببعضها الآخر لتصبح ذات فائدة تحمل قيمتها الجمالية.

ومن خلال الوقوف على حقيقة كل منهما يظهر الترابط بينهما ترابطاً عضوياً، وعلى الرغم من هذا الترابط تظل هناك فوارق مميزة. وتتضح لنا حقيقة هذا التمايز وطبيعته في ضوء ما بين علم العمران وعلم التاريخ من اتفاق واختلاف، ويظهر ذلك في تعريف ابن خلدون للتاريخ في مقدمته بقوله: «التاريخ هو خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرضه لطبيعة ذلك العمران من الأحوال»[1].

في مجمل الأحوال، مهما كانت فاعلية هذا العلم، فإن الأدب العربي سيجد نفسه في مواجهة نمط جديد من علوم الإنسان والإنسانية. ولكن إلى متى ستبقى أعمال الأدب والثقافة خارج الدرس السوسيولوجي؟ هذا السؤال الذي يبقى بحاجة إلى إجابة.

هذا هو التحدي المقبل لعلماء الإنسانيات. «فإذا ما عدنا إلى أعمالنا الأدبية والفنية لنجدها قد أحيطت بطابع من السرية التامة التي تبدو كأنها محرمة اجتماعياً

(1) ابن خلدون، المقدمة ص27، لا طبعة.

على البحث العلمي، فكان القصور عن محاكمتها بالنقد السوسيولوجي، والاكتفاء بمحاورتها ألاحدية (بالنقد الشكلي والجمالي والمضموني أو باعتبارها مجموعة سير ذاتية خارج المجتمع) دون محاروتها الكلية بالنقد التكاملي التطويري الذي لا يفصل الثقافة والأثر الأدبي عن المجتمع والتاريخ، ولا يفصل البشر عن أعمالهم»[1].

والمجتمع الذي يمتنع عن إضاءة واقعه الثقافي بالحدث الأدبي المتفاعل سواء كان ذلك بدافع داخلي قد تناقض مع معتقده، لا يسوغ ذلك لحماية نفسه من الجمود، بل تبقى رؤيته قاصرة عن مواكبة العصر، وهذا ما يبعده عن ممارسة النقد الجريء الذي من خلاله يحقق نقلة نوعية نحو التقدم والازدهار.

«إن منهجيات الثقافة والآداب والفنون ذات نماذج متعددة:

منها النموذج الأدبي المحض، والنموذج الجدلي الديالكتيكي، والنموذج التحليلي النفساني الذي تعتبر من أخطاره المنظورة حتى الآن» تقويض خصوصية الواقعة الأدبية» إما بخفضها أو بنفيها. والحال، فإن الثقافة تحتاج إلى منهج إشكالي جديد يتجاوز الخيار بين «التابو» والتقويض، إلى تحديد سوسيولوجيا للواقعة الأدبية وللمنهج الذي يدرسها دون أن يقضي عليها.

وهنا تبرز إشكالية بحثنا التي تطرح من خلال النماذج الأدبية التي قررها المنهج الرسمي وجسدتها كتب الأدب العربي.

ب - إشكالية البحث:

يواجه البحث في منهجه السوسيولوجي، إشكالية تظهر من خلال النماذج الأدبية المعروضة في الكتب المدرسية، هذه النماذج جملة من نصوص شعرية أنتجت على امتداد أكثر من خمسة عشر قرناً، في شروط إجتماعية وسياسية وثقافية متنوعة، حكمت تكوينها اللغوي والفني والدلالي... إلا أنها تستعمل اليوم في أوضاع مختلفة تاريخياً واجتماعياً وثقافياً..، ولغايات تعليمية مختلفة أيضاً.

أما الإشكالية التي يمكن طرحها فهي:

---

(1) خليل أحمد خليل: علم الاجتماع وإشكالات الثقافة والأدب، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت عدد، 14، 1980، ص10.

«هل النماذج الأدبية المفروضة في كتب الأدب المدرسية، تمتلك الحس السوسيولوجي، أم أنه يطغى عليها الجانب السردي ولا تراعي العلاقة بين النتاج الأدبي والمجتمع؟

فمن حيث المبدأ، ينطلق المنهج الرسمي «من اعتبار النص الأدبي الأساس الأول في تدريس الأدب في المرحلة الثانوية»[1]. ولكن إلى أي مدى يلتزم هذا المنهج وكتب الأدب المدرسية بالتحيل السوسيولوجي لهذا النص؟

وإشكالية البحث تشمل جوانب عدة: جانب يتعلق بالنصوص في محاولة لكشف الوظيفة الحقيقية لها وما تتركه من أثر في التلاميذ. وجانب يتعلق بالمناهج واقعاً وآفاقاً. وثالث يتعلق بالكتب وما يدور حولها من إشكالات.

أما النصوص الأدبية (غزل مديح فخر هجاء...) فمن الملاحظ في عرضها إنها تمتلك الشكل الميكانيكي الجامد، والمؤلف في طرحها يمضي مباشرة إلى لقاء الشاعر أو الأديب، وقد جعل من نصوصه بساطاً متحركاً لا يؤدي إلا إليه، بحيث يصبح النص معه متطابقاً مع ما أمكن جمعه من أخبار مشكوك فيها، أو نوادر وأساطير، أو مما يحكى حول الشاعر من تاريخ ولادة أو مكانها، وعن علاقته بالقبيلة وشدة بأسه، ومغامراته العاطفية وغيرها، ويتم ذلك انطلاقاً من الفكرة القائلة بأن العمل الشعري، يمكن اعتباره كنتاج لذات فردية وحسب في حين، يأتي اختيار هذه النصوص وكأنه تطبيق لمفاهيم جاهزة أو لسياسة تربوية معينة، الشيء الذي يجعل منها نصوصاً إيديولوجية تعليلية؛ وفي أحسن الأحوال تمثيلية.

«وعدم تمثل هذه الاشكالية، يوقع بعض الدارسين في متاهة البحث عن معرفة جديدة، حيث لا يوجد سوى تكرار لمعرفة سابقة، مما يبقي محاكماتهم محاكمة عادية على النوايا، وتفاصحاً في غير محله. ومثلهم في ذلك مثل من يريد أن يقرأ في الآية القرآنية الكريمة من يعمل مثقال ذرة... استشفافاً غامضاً للنظرية الذرية»[2].

وكون هذه الدراسة تستند إلى بعض الأبحاث التي تمت في مجال علم

(1) مناهج التعليم في مرحلة التعليم الثانوي، وزارة التربية الوطنية، مرسوم رقم 869100/ 1/ 8، ص3.

(2) موسى وهبي: المفاهيم تتحكم بالنصوص، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، ع1، حزيران 1978، ص58.

الاجتماع، فإنها تطلعنا على المغزى الإيديولوجي لهذه النصوص، وعلى الأثر الذي تتركه في طلاب المرحلة الثانوية، وما في هذا الأثر من صور اللعبة الاجتماعية وديناميتها. ونشدد على ذلك، لأن الأثر والنتيجة لا ينعكسان على المستوى الفردي وحسب، بل تظهر ملامحهما على المجتمع ككل، خصوصاً أن طلاب هذه المرحلة يحملون خصائص بيولوجية وعلائق ذهنية حساسة ويمثلون مستقبل المجتمع وتطلعاته، فكل حافز لهم تطوير له، وكل عائق تأخير لمسيرته(1).

أما جانب المشكلة المتعلق بالمنهج فيتلخص بأن منهج الأدب منذ ما تم وضعه إلى اليوم وعلى الرغم من جميع تعديلاته الشكلية قد يعطي نتائج معاكسة لما يظن أنه وضع من أجلها. إذ يغيب عنه وضوح الأهداف العامة، كما يشكو المعلمون من فوضى التوزيع فيه، ومن ضيق الوقت في تطبيقه لأنه منهج طويل. وهذا المنهج في وضعه الحالي يشكل الدرع الواقي للمعلم صاحب الذهنية التقليدية، ويقف في وجه كل محاولات التغيير أو التجديد.

تبقى مشكلة الكتاب المدرسي، ويمكن حصرها في صناعة الكتاب ونشره وتجارته وتوحيده وأسعاره.. فكل واحدة من تلك تمثل مشكلة سوسيولوجية في الأدب، تضاف إلى المشكلة الأساسية لكتب الأدب في المرحلة الثانوية. فهذه الكتب لم تصدر عن المركز التربوي للبحوث، والإنماء بل ظلت خاضعة لجشع التجار والمحتكرين وتلاعب الناشرين.

ولا نعتقد أننا سنجد في ظل المركز التربوي للبحوث والإنماء حلاً لهذه المشكلة المزمنة، لأن الكتب المختلفة التي تصدر عنه لم تكن بمستوى الشعار المعلن من المركز «جودة الكتاب وتدنٍ في السعر»(2).

2 - فرضيات البحث:

تعرّف الفرضية بأنها اقتراح لجواب عن القضية المطروحة للبحث. فهي تحدد الرابط الذي يجمع ما بين الواقعات ذات الدلالة، وتسمى أيضاً نظرية أولية، أي

---

(1) زهير حطب، وعباس مكي: السلطة الأبوية والشباب، معهد الإنماء العربي، بيروت ص17. لا تا.
(2) جورج المر: الإنماء التربوي، المركز التربوي للبحوث والإنماء، جزء1 ط2، 1991، ص75.

جواب نظري أولي عن المسألة التي طرحتها المراقبة أو الملاحظة. من هذه الزاوية فإن الفرضية تقوم بدور إبرة البوصلة وتساعد الباحث على توجهه لاختيار الواقعات هدفها جعل الحدث مفهوماً فهماً علمياً. وفي مرحلة لاحقة بعد جمع الواقعات التي لها علاقة بالبحث فإن الفرضية تتيح إيجاد التأويلات المناسبة بحيث تشكل عنصراً مكوناً للنظرية، لأن الفرضية ليست سوى نمط تفسيري يتضمن مجموعة مترابطة ومنسجمة من الفرضيات حول موضوع معين. وهذا النمط لا يكون متسرعاً بل هو بناء فكري فيه صفات الإبداع والخلق.

والواقع أن كل بحث يحدد لنفسه مجموعة من الفرضيات وهو ما يسمى بجسم الفرضيات وهو يتمحور أصلاً حول المتغيرات التي عزلها بعد أن لاحظ مبدئياً تأثيرها على الواقع المدروس. ويقضي النهج العلمي أن تصاغ الفرضية بعبارات تتصف بالوضوح والدقة، وعدم التناقض، وأن تصاغ بأقل عدد ممكن من الكلمات، لتشكل مصدراً للمؤشرات التي تدور حولها الأسئلة للتحقق من صحة الفرضية بشكل عام أولاً، ولقياس مدى كل متغير من المتغيرات التي تبنى عليها في التأثير على النتائج ثانياً[1].

وبعد هذا التعريف، ما هو جسم الفرضيات الذي يتمحور البحث حوله؟

تدور الفرضيات ضمن الإطار النظري التالي:

أولاً: نصوص الغزل في كتب الأدب في المرحلة الثانوية تطرح للمرأة صورة تقليدية سلبية تابعة، تشبه إلى حد بعيد صورة كائن لا كينونة له.

ثانياً: الشاعر في نصوص المديح يمدح من أسدى إليه يداً، أو من يتوقع إن يكون إطراؤه وسيلة لاجتذاب نداه». وكان لطبقة الحكام نصيب مذكور من هذا الأدب، كما كان لبعضهم شاعر أو أكثر يعدّدون مناقبه ويذكرون فضائله، حتى أن بعض النقاد كان مصيباً في تسمية هذا الأدب باسم أدب الملوك أو أدب الحكام[2]. ففي هذا النوع من الأدب يحضرنا قول الدكتور علي زيعور في «قطاع البطولة» يقول: «إننا نسجن الشخص الحقيقي في تصورات مثالية، ونمدد الشخصية الواقعية

(1) راجع: زهير حطب وعباس مكي: السلطة الأبوية والشباب، م. س. ن. ص32.

(2) طبانة بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، 1985، ص145 – 146.

إلى تضحيات دون أن نشعر بأننا نكذب، أو بدون أدنى شعور بالذنب. إننا نسجن الشخصية الفذة في أخذنا لها ونحولها إلى شخصية نريدها نحن مسقطين منها الطبيعي والسوي والمألوف»(1).

وكجواب مقترح لفرضية ثانية: نصوص المديح من الشعر التكسّبي، يعلم في الحياة طرقاً ملتوية يتماهى بها الطلاب في سلوك المدّاحين.

ثالثاً: تقوم نصوص الفخر في الشعر على أكتاف بعض الشخصيات المؤثرة في توجيهه. مثلاً امرؤ القيس والمتنبي...

يقول علي زيعور: «الجانب الأهم الآن، هو ما ينتجة الشاعر عينه من تصور للبطل. إن المتنبي مثلاً بطل في قطاعه، لكنّ البطل الذي يهمنا أيضاً هو الصورة التي يقدمها لنا في مجال الأكملية أو الأكبرية... وهكذا، فالبطل عند المتنبي هو الذي يحقق تلك الخصال: الحكمة، والحقيقة، والشجاعة. وحيث أن البطل الحقيقي هنا هو الشاعر نفسه، فهذا الشاعر «يتذاوت» في الشخصية التي يسقط عليها تصوراته للأكملية. فالبطل المرسوم والشاعر الراسم هما واحد»(2).

هذا الإفراط في حب الذات وتقديرها، قد يكون نرجسية خاصة يتميز بها الشاعر، وقد تنعكس سلباً على سلوك الطلاب.

رابعاً: في نصوص الهجاء يلجأ الشاعر للتعبير عن قلق النفس واضطرابها وكأنه مصاب بعصاب نفسي. مع العلم أن ذلك لا يقلل من قيمة الشعر بحال من الأحوال، لأن كل عمل فني يمكن العثور في أصله على عنصر عصابي، وهو يتناول موقفاً عاطفياً من أكثر المواقف امتلاء بالمعنى(3).

يقول الدكتور علي زيعور: «وراء الهجاء الكثير تكمن دلالات: يهجو البطل عدوه ويكثر لأن ذلك الهجاء نمط أصلي، فالمقصود هو الشر والفقر والقساوة وألم الواقع. في هجائه يسقط الشاعر مساوئه الذاتية ومساوئ قبيلته وصعوبات الوجود على القبيلة المناوئة. ومن هنا نجد الهجاء مقذعاً، فهو تعبيرات عن الجانب الذي

---

(1) علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار النهضة، بيروت ط 1982، ص37.
(2) م. س. ن. ص44 - 45.
(3) إسماعيل عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت، 1962، ص29.

يرفضه الشاعر لنفسه أو لقبيلته وللوجود الشامل»[1].

هذا الهجاء الفاحش في أغلب الأحيان قد يظهر لا أخلاقياً أو ضد مجتمعي أو ضد عائلي، وهو رائز إسقاطي، قد يؤثر سلباً على تصورات طلابنا وتوجهاتهم ومشاعرهم الداخلية.

خامساً: «من يطلع على برنامج الأدب العربي في المنهج الرسمي اليوم، (القديم) ويقابل بينه وبين أول برنامج موضوع سنة 1929 لا يجد سوى تعديلات كمية، فمرة تضاف موضوعات، ومرة أخرى تحذف موضوعات، وهذا المنهج هو أقرب إلى تراكم معلومات جغرافية وتاريخية وتفاصيل تغرق فيها النصوص الأدبية، كما تغرق وتتشوه شخصية المعلم والتلميذ»[2].

إن هذا المنهج عبء ثقيل على التلميذ، فهو ينفره ويثقل ذاكرته وقد يؤثر سلباً على نمو حسه وذوقه الأدبي، أو قد يؤدي إلى تشويش روح المبادرة واضطراب الاستعداد الطبيعي للكتابة.

سادساً: لا يزال الكتاب في المدارس الرسمية والخاصة الوسيلة الوحيدة للتعليم في ظل افتقار هذه المدارس إلى الوسائل التعليمية الحديثة التي تعتمدها المدارس في البلدان المتقدمة. ونظراً لأهمية الكتاب لا بد من طرح سؤالين بهذا الصدد:

السؤال الأول: «هل لدى الدولة سياسة تعليمية رسمية بصدد الكتاب؟

السؤال الثاني: هل استطاعت اللجان التربوية التي أنشئت منذ عام 1949، حتى تأسيس المركز التربوي للبحوث والإنماء سنة 1971 أن تحل مشكلة الكتاب المدرسي من رفع مستواه على جميع الأصعدة: من حيث الجودة في التأليف ودقة المعلومات والوضوح وتوحيده وتخفيض الأسعار؟»[3].

إن إحدى المشكلات الكبرى التي تواجه التعليم في لبنان هي مشكلة الكتاب

---

(1) علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، م. س. ن. ص47.

(2) سليم نكد: من المنهج المغلق إلى المنهجية المنفتحة، المجلة التربوية، المركز التربوي، بيروت، 1982، ص19.

(3) منير بشور: النظام التربوي في لبنان، المركز التربوي للبحوث والإنماء - بيروت، ج1 - 2، سنة 1973، ص187 - 188.

المدرسي. «فحرية التأليف والنشر وحرية التبادل التجاري وحرية إنشاء المدارس الخاصة، وما يرافق ذلك من منافسة على صعيد ترويج الكتاب المدرسي عن طريق المسايرة والإغراء، قد جعلت من الكتاب ليس سلعة تجارية فحسب، بل أداة بلبلة ومصدر هدر للطاقة الفكرية اللبنانية. ولا يعرف مدى تأثير ذلك سلباً على العملية التربوية ومستوياتها لدى المعلمين والطلاب على حد سواء»[1].

بمثل هذه الصورة المشوشة، قد تسقط القيم، وتتجمد الأفكار، وتسود الفوضى في التعبير والتفكير، وتنمو الأجيال على التقليد والتكرار دون إبداع ولا إرادة في سبيل إنتاج أمثل.

3 - تقنية البحث:

بما أن جسم البحث يتألف من نصوص أدبية، يمكننا أن نتساءل عما إذا كان هناك بعض الطرائق النوعية المختبرة التي تشكل عناصر مساعدة لمعالجة هذا الموضوع. ويطالع تفكيرنا في أول الأمر تقنية «تحليل المحتوي ANALYSEDE CONTENU» الذي استغل استغلالاً واسعاً في الولايات المتحدة وكان روّاده من المختصين بالآداب والصحافة. الطريقة التي يعتمدها هذا التحليل قريبة من تلك التي يستخدمها الإحصائي، فهو حين يطبق الإحصاء على مفردات كاتب من الكتّاب يحاول أن يعزل من نصه العبارات المفضلة، أي الكلمات المواضيع والكلمات المفاتيح.

وعندما يُطبق التحليل المذكور على الخطابات الأدبية، سينظر إليها كتعبير عن اتجاهات حيال أشياء محددة، أو كآراء حول مواضيع معينة»[2].

يعرف برلسون «BERELSON» تحليل المحتوي: بأنه أسلوب للبحث يتوخى وصف المضمون الواضح للاتصال وصفاً موضوعياً ومنظماً وكمياً[3].

---

(1) م. س. ن. ص189.

(2) جاك دو بوا: من أجل نقد أدبي سوسيولوجي ترد. يوسف جباعي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، كانون الثاني - شباط 1982، ص268، ع25.

(3) صفوت فرج: المضمون بين التحليل والأبعاد مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء بيروت كانون الثاني، عدد 25، 1982، ص84.

وينعكس هذا التعريف على الخطوات المنهجية التي اتبعها وتتبعها بحوث كثيرة، نحت لإستخدامه في مجال الدراسات الإنسانية، ويدخل أغلبها في إطار علم النفس الإجتماعي، أو علم النفس السياسي، أو مجال الإتصال، متضمناً الإتجاهات والرأي العام، بالإضافة إلى الأدب. «وقد نشأ أسلوب تحليل المحتوي، كأداة بحثية استجابة للمطالب العلمية العديدة في مجال التعامل مع الوثائق الاتصالية، وهي الوثائق التي تتضمن المواد المقروءة أو المسموعة أو المرئية من خلال وسائل الإتصال الجمعي، والتي تمثل جسراً رمزياً بين مُرسل ومستقبل أو مستقبلين»[1].

وقد عرف لورانس باردان «LAURANCE BARDIN» تحليل المضمون بقوله: «تحليل المضمون هو مجموعة من التقنيات لتحليل عملية التخاطب. تتبع فيها إجراءات قياسية وموضوعية في وصف مضمون الرسائل أو النصوص... وكل تحليل للمضمون لا يهدف إلى دراسة اللغة والكلام، ولكن إلى ما نسميه ظروف الكتابة، أو ظروف إنتاج النص»[2].

ولتوضيح العلاقة بين تحليل المضمون والألسنية فقد ميز سوسور FÁ DE SAUSAURE بينهما بقوله: «هدف الألسنية دراسة اللغة في جانبها الإجمالي. أما تحليل المضمون فيهدف في دراسة اللغة إلى الجانب الفردي»[3].

وبمعنى آخر، فإن الألسنية تدرس اللغة لتصف وظيفتها بينما تحليل المضمون يحاول دراسة ما وراء الكلمات لاكتشاف حقائق أخرى.

بعد تعريف برلسون وباردان لتحليل المضمون، يمكن إبداء بعض الملاحظات:

- من خلال التعريفين، يتبين أن «برلسون» BERLSON و«باردان» BARDIN، متفقان في تعريف تحليل المضمون بشكل عام مع فارق بسيط هو أن برلسون وصف المضمون بالواضح، في حين لم يصفه باردان بشيء مضيفاً أن الفرق بين الألسنية التي تدرس اللغة لتصف وظيفتها، بينما يهتم تحليل المضمون بظروف الكتابة. ولم يذكر برلسون شيئاً من هذا القبيل، ثم يشدد باردان على العلاقة بين

---

(1) م. س. ن.، ص84.

(2) لورانس باردان، تحليل المضمون، مطابع الجامعة الفرنسية، 1977 ص31.

(3) م. س. ن. ص32.

المضمون والأثر الذي يتركه في القارئ أو السامع. وهذا ما يسوغ إعتماد تحليل المضمون كتقنية للدراسة.

على الرغم من جعل برلسون المضمون الواضح أو الصريح مادة هذا الأسلوب، إلا أن هذا لا يمنع من تقرير حقيقة أن أهداف الرسالة الاتصالية يمكن أن تتحقق من خلال مضمون ضمني يعتمد فيه على الدلالات، وليس على التحديدات المتعارف عليها لمعاني الألفاظ، أو نتيجة إلى بعض المحددات السيكولوجية لدى المستقبلين، قبل تعريضهم لشحنة إيحائية معينة، أو استغلال إمكانات التشويه الادراكي لتحقيق أهداف المرسل. إلا أن الاعتماد على المضمون الضمني خلف المضمون الصريح، قد يؤدي إلى اختلاف بين المحللين لمادة الاتصال، لذلك فقد تجنبوا التعامل مع هذه الدلالات، مما دفعهم في أحيان كثيرة، إلى التعامل فقط مع المضمون الظاهري.

- حسب التعريفات التي وضعت لتحليل المضمون، وحسب ما هو عليه في المرحلة التاريخية الراهنة، نجده بمثابة أسلوب منظم من أساليب التصنيف والعد لوحدات اصطلاحية للمضمون؛ وهذه العملية لا تتعدى التعامل مع المستوى الاسمي للظواهر. فتضع فئات، وهذه الفئات كائنة ما كانت، فأن تصنيفها لها لا يتجاوز عد كل وحدة من وحدات المضمون تحتها، ثم ملاحظة وجود الفئة أو غيابها، كمؤشر على التركيز أو عدمه.

- بعض الدارسين يعتبر هذا المستوى في المعالجة الكمية متخلفاً في تطوير الأساليب والأدوات العلمية، كما يؤدءي إلى تعقيد الأسلوب أو الأداة بالطبيعة النوعية للمادة موضوع المعالجة، أو الملاحظة، إذ في كل دراسة ينبغي البدء بوضع فئات، هذه الفئات خاصة بالمضمون النوعي لهذه الدراسة. أما إذا تعرض للدراسة باحثان مختلفان، فمن المتوقع أن يكون لكل منهما فئاته ووحداته المختلفة، فتصبح الاستنتاجات مجرد خصائص محددة لا غير.

على كل حال «ينطلق تحليل المضمون من مسلمات يرتكز عليها:

أ - يمكن من خلاله استنباط العلاقة بين القصد من النص ومضمون النص. ثم بين مضمون النص والأثر الذي يمكن أن يتركه في القارئ أو السامع.

ب - إن ظاهر النص يحمل المعنى نفسه بالنسبة للمرسل والمستمع والباحث.

ج - إن الوصف الكمي للمضمون له مغزاه ودلالته.

د - إن تكرار الإشارة أو التعبير في النص يتناسب تناسباً طردياً مباشراً مع قوة وعمق التعبير»[1].

يمر تحليل المضمون بثلاث مراحل:

أ - مرحلة ما قبل التحليل.

ب - مرحلة التحليل.

ج - مرحلة النتائج ومناقشة مدلولاتها.

أ ـ ما قبل التحليل:

يتم في هذه المرحلة اختيار النص المراد تحليله، وتحديد الأهداف، ثم إعطاء بعض الأدلة للإعتماد عليها في المناقشة النهائية. هذه العمليات الثلاث يمكن ألاّ تتم بشكل تسلسلي، أي أنه من الممكن تحديد الهدف قبل اختيار النص، ولكنها مرتبطة بعضها ببعضها الآخر.

وكخطوات عملية، يتم في المرحلة الأولى قراءة النص الذي نرغب في تحليله قراءة سريعة، غير معمقة، وتسجيل جميع الانطباعات والأفكار الأولية. أما في ما يتعلق باختيار النص، فإذا كنا نريد دراسة نصوص الغزل أو المديح، فيجب ألا يحصل أي انتقاء للنصوص، كما يجب ألاّ نغفل أي نص مهما كانت الأسباب.

بعد إعداد النصوص يتم تحليلها وشرط هذه النصوص أن تكون متجانسة وتخضع لقواسم مشتركة. وبعد التحليل يتم اكتشاف الدلائل في كل نص من خلال تكرار بعض الأفكار، أو بعض العناصر التي لها مدلولاتها في النص[2].

«وبسبب التحليل المفصّل والتصنيف والعد، تتمزق شبكة العلاقات التي يكونها النص، ليظهر بصورة أفضل وزن العناصر الخام، وليكشف بشكل خاص نظاماً آخر من العلاقات. وحين يُكشف هذا النظام يكون له الحظ الأوفر بأن يخضع لقوانين اللاوعي الجماعي الذي يتوفر في الأثر الأدبي، وهو بذلك يقودنا نحو

(1) لورانس باردان. تحليل المضمون. م. س. ن. ص93.
(2) راجع لورانس باردان، تحليل المضمون، م. س. ن.: ص94 و95.

الجانب الأكثر اجتماعية في الخطاب»[1].

أما معالجة النص عن طريق تحويل المعطيات الخام إلى وحدات حسب قواعد محددة، فإنها تساعد على تحديد خصائص المضمون. وهناك تدابير عدة:

أ - تقسيم النصوص إلى وحدات معان.

ب - تعداد وتحليل كمي.

ج - التصنيف.

أما تقسيم النص فيتم في الواقع عن طريقين: إما عن طريق تحديد الأفكار المهمة والرئيسية في النص، وإما لغوياً، أي حسب مفردات وصياغة الجمل، وتحديد الأفكار الرئيسية يتم بإيجاد نواة من المعاني «NOYAUX DE SENS» يدور حولها النص وحيث أن تواجد هذه النواة وتكرارها له مدلولاته.

وبعد تقسيم النص يأتي تبويب أو تصنيف العناصر التي يتكون منها النص: مثلاً الكلمات التي تدل على القلق. تجمع في خانة واحدة، والصفات الجسدية في خانة. . .[2] ثم يأتي السؤال على من وعلام يرتكز تحليل المضمون؟

«أنه يرتكز على العناصر التي تتشكل منها عملية التخاطب:

أ - على مُرسِل الرسالة: شاعر، كاتب، متحدث.

ب - على مُتلقي الرسالة الذي يمكن أن يكون شخصاً أو مجموعة.

ج - على الرسالة بحد ذاتها وهي تشكل حجر الأسساس أو نقطة الانطلاق، وبدونها لا يمكن التحليل لأنها النص بحد ذاته. وفي تحليل المضمون، قد يتم التركيز أيضاً على بعض الجمل المتقطعة في حديث مضطرب، أو على التكرار لبعض المفردات، أو على حذف الحروف أو المقاطع أثناء الكلام، وفي المرسلات الشفهية»[3].

ففي عملية التعليم خاصة وفي التربية عامة، تشكل النصوص الرسالة،

---

(1) جاك دوبوا: من أجل نقد أدبي سوسيولوجي، تر. يوسف جباعي، الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، كانون الثاني، شباط 1982، عدد 25، ص270 - 271.

(2) راجع لورانس باردان: تحليل المضمون، م، س، ن، ص96 - 97.

(3) راجع لورانس باردان: تحليل المضمون، م، س، ن، ص100.

والطلاب المجموعة التي تتلقى هذه الرسالة، والشاعر أو الأديب أو المتحدث المرسل.

والغاية من ذلك كله، استنباط الأثر الذي تتركه هذه النصوص في الطلاب، وللوصول إلى هذا الأثر لا بد من مجموعة إجراءات، نصف من خلالها المضمون الظاهر لهذه النصوص وصفاً موضوعياً منظماً وكمياً. هذه الإجراءات يمكن بواسطتها استنباط المضمون الخفي والباطن لهذه النصوص.

لا يتضح هذا المضمون إلاّ بكشف العلاقة بين مختلف الفئات وعناصرها. ولكن ما هي هذه الفئات، وكيف يتم تصنيفها؟ الفئات هي أولى الإجراءات في التحليل، لأن هذه الفئات مع عناصرها ذات الصفات المشتركة، تشكل شبكة التحليل التي هي عبارة عن مجموعة تساؤلات مركزة وموضوعية. وتصنيف هذه الفئات مع عناصرها يتم بثلاث طرق:

أ - بطريقة قبلية عن طريق الاستنتاج المنطقي انطلاقاً من الهدف الأساسي للدراسة.

ب - بطريقة بعدية أي بعد قراءة سريعة للنصوص التي تشكل جسم البحث.

جـ - بطريقة تتم بالطريقتين معاً، أي توضح بطريقة قبلية ثم تصحح بطريقة بعدية»[1].

أما هذا البحث فقد تبني الطريقة التي تتم بالطريقتين معاً: أي توضع بطريقة قبلية ثم تصحح بطريقة بعدية.

أما فئات هذه الدراسة سنذكرها مفصلة في الفصل الثاني عند دراستنا لنصوص العزل.

ب ـ مرحلة التحليل:

إذا كانت مراحل ما قبل التحليل قد تمت بدقة، فإن المرحلة التحليلية بحد ذاتها ليس إلا الدليل المنهجي للقرارات المأخوذة.

هذا وإن كانت الطرق المطبقة تتبع الاختبار اليدوي، أو الاختبار بواسطة

---

(1) راجع لورانس باردان: تحليل المضمون، م، س، ن، ص98.

الحاسب، فإن سير البرنامج يتم بشكل آلي.

إن هذه المرحلة الطويلة المملة تتركز أصلاً في عمليات ترميز أو إسقاط (حذف) وتعدادية حسب التعليمات المقررة سابقاً.

ج ـ مرحلة النتائج ومناقشة مدلولاتها:

للوصول إلى معالجة النتائج بشكل يكون له مغزى نظري وثابت، نعتمد عمليات إحصائية بسيطة (نسبة مئوية) أو عمليات أكثر تعقيداً تسمح لنا بوضع جدول للنتائج: رسومات بيانية تخطيطية أو نماذج تظهر المعلومات الناتجة عن التحليل.

ولمزيد من الدقة، «فإن هذه النتائج تخضع لاختبارات إحصائية واضحة تبين صحة هذه النتائج. وعندما يكون تحت تصرف المحلل نتائج ذات دلالة إحصائية فإنه يمكنه حينئذٍ اقتراح الاستنتاجات وتقديم التفسيرات المتعلقة باكتشافات أخرى غير متوقعة أو متكهن بها. من ناحية أخرى، فإن النتائج الحاصلة ومقارنتها المنهجية مع نموذج الاستدلالات يمكن الاستناد إليها كقاعدة أساسية لتحليل آخر منظم حول أبعاد نظرية جديدة أو مطبقة حسب تقنيات مختلفة»[1]

4 - شبكة التحليل وجسم البحث:

أ - شبكة التحليل: الفئات مع عناصرها ذات الصفات المشتركة تشكل شبكة التحليل التي هي عبارة عن مجموعة تساؤلات موضوعية مركزة، وسترد مفصلة في الملحق رقم 1.

ب - جسم البحث:

يشكل جسم البحث النصوص التي تقوم عليها الدراسة وهي نصوص الغزل والمديح والفخر والهجاء. في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية وقد اعتمدت هذه الدراسة على سلسلتين من هذه الكتب كعينة استنسابية كتابان هما:

1 - كتاب «الوافي في الأدب العربي» سهيل سليمان - جورج شكور، وغيرهما، دار الفكر اللبناني، الجزء الأول والثاني، ط - 1 - 1994.

---

(1) راجع لورانس باردان: تحليل المضمون، م، س، ن، ص100.

- كتاب المفيد في الأدب العربي. جوزيف الهاشم، أحمد أبو حاقة، وغيرهما، الجزء الأول والثاني، المطبعة الأفريقية، بيروت 1980. سيرد جسم البحث في الملحق رقم (2).

- جداول مناهج التعليم في مرحلة التعليم الثانوي ملحقه بالمرسوم رقم 1900 تاريخ 68/ 1/ 8.

بعد الحديث عن خطوات البحث، يأتي الكلام لتحديد مصطلح «سوسيولوجيا الأدب» وعلاقته بالنقد الأدبي القديم وذلك في الفصل الثاني.

الفصل الثاني

علاقة الأدب بحركة الواقع

إطلالة على النقد القديم وسوسيولوجيا الأدب

1 - سوسيولوجيا الأدب في المفهوم.

2 - النقد الأدبي القديم وتداخله في سوسيولوجيا الأدب.

1 - سوسيولوجيا الأدب في المفهوم

تجدر الإشارة إلى ما تزعمه هذه الدراسة بالقول: إن التوصل إلى تحديد نهائي للمفاهيم النظرية في حقل العلوم الإنسانية، أمر غير ميسر الآن لأنها مبنية على مبدأ تعددية المعاني (POLYSEMIE).

لا شك أن تطوير تعريفات واضحة ودقيقة للمصطلحات العلمية، من بين أهم ما يوجه إليه الباحثون العناية في كل مجال من مجالات العلم. والاصطلاح العلمي يشير إلى الوسيلة الرمزية (SIMBOLIC) التي يستعين بها الكاتب للتعبير عن المعاني والأفكارالمختلفة، بغية توصيلها لغيره من الناس، ولكل اصطلاح مفهوم مرتبط به. وتعبير المفاهيم دائماًعن الصفات المجردة التي تشترك فيها الأشياء والوقائع والحوادث، دون أن تعني واقعة أو حادثة بعينها. وكلما كانت المفاهيم والمصطلحات واضحة ودقيقة في مجال من مجالات العلم، ساعد ذلك على تقدم المعرفة في هذا المجال.

أما بالنسبة «السوسيولوجيا الأدب» يلاحظ القارئ في هذا المطلح شيئاً من الغموض، وذلك بسبب عدم اتفاق الباحثين على تعريف واحد له، مما يؤدي إلى خلق شيء من البلبلة في الذهن، كما يعرقل مسيرة تطور المعرفة العلمية. وقد أدت حالة عدم الاتفاق على تحديد تعريفات موحدة، إلى أن يبذل كل باحث جزءاً كبيراً من جهده في مهمة تحديد مفاهيم المصطلحات التي يستخدمها. إذ أن التأمل في هذا المصطلح يلاحظ بسهولة أنه يتكوّن من كلمتين: «سوسيولوجيا» و«الأدب». ومن تداخل المفردتين يمكن لنا أن نتبين بقدر أكبر من الوضوح مدى المفهوم

الأساسي لسوسيولوجيا الأدب. على أن نؤكد في البداية أن هذا المفهوم ليس مجرد حاصل جمع المفردتين معاً، بل لكل مفردة معناها الخاص كما سيتبين.

السوسيولوجيا/ علم الاجتماع

لعل الأمر ليس فيه مبالغة إذا ما جاء القول: إن تحديد هذا المفهوم ربما يكون من أكثر موضوعات الدراسة صعوبة ومثاراً للجدل، وهو الأمر الذي قد لا نجده في مجال آخر من الدراسات الإنسانية، وعلى الرغم من معاناتها هي الأخرى من الاختلاف في المصطلح، فإنها في بعض الأحيان قد تحظى باتفاق المتخصصين في كل منها. فهناك اتفاق على معنى السياسة والاقتصاد والتاريخ والأدب وغيره. . . ولهذا فلو سأل سائل ما معنى علم الاجتماع؟ فقد يُطرح عليه على الفور تساؤل أولي: مفهوم علم الاجتماع عند من؟ وبعده يمكن أن يتحدد الاتجاه المطلوب لجعل الإجابة ميسرة. أما إذا كان المقصود هو عموم المصطلح، فإن المسألة تبقى بحاجة إلى مختلف وجهات النظر، خصوصاً أن علم الاجتماع الحديث قد تميز بشمولية موضوعه وبتعقيد هذا الموضوع. والآن أستعرض بعض مذاهب علم الاجتماع باختصار شديد.

يقول أوغست كونت: «إذا أردنا أن نفهم ما هو علم الاجتماع؟ وكيف تحددت شيئاً فشيئاً معالم المشكلات التي يثيرها هذا العلم؟ علينا إذن أن نبدأ بعرض تاريخي لا للمبادئ بل للأسباب التي أثارت هذه المشكلات»؟[1].

وبما أن العرض التاريخي متعذر في هذا الشأن، وبما أن هناك التزاماً نحوه، فقد يتمثل هذا الالتزام على قدر من الإمكان بتحديد إجابة مقتصرة لا بد من كتابتها. من هنا يمكن القول: وإن يكن العقل الإنساني من علم الاجتماع لا يزال حديث العهد، «فإن مجرد العيش في مجتمع كان يحدو بالناس إلى إثارة بعض المشكلات المتعلقة بالحياة الإجتماعية، هذه المشكلات كانت دائماً تُشغل عقول المفكرين فينصب اهتمامهم على الغاية الواجب تحقيقها، والبحث في ما يجب أن يكون عليه النظام الاجتماعي والسياسي الأفضل، والاهتمام المباشر

(1) ارمان كوفاليه، مدخل إلى السوسيولوجيا، تر. نبيه صقر، منشورات عويدات، بيروت، 1988، ص15.

بإقامة قواعد وقيم عمل للحياة الجموعية»[1].

ولكي ينتظم علم الإجتماع في عداد العلوم الموضوعية، كان لا بد من أن يحمل أولاً، جاذبية العلوم القريبة منه، وقد مر علم الإجتماع فعلاً بهذه التقلبات وتأثر بادئ ذي بدء، تأثراً عميقاً بالعلوم الطبيعية ثانياً. ولعلم الإجتماع خصوصيته التي تجعل منه علماً يقوم على مذهبين: المذهب الطبيعي، والمذهب السيكولوجي/ النفسي.

أولاً: المذهب الطبيعي:

إن الظواهر الحسية الاجتماعية تشكل - حسب تعبير العالم الاجتماعي - «دوركهايم»، عالماً طبيعياً له صفاته الخاصة ومتميزاً عن بقية الظواهر الحسية.

وقيام علم الاجتماع على المذهب الطبيعي، كان نتيجة للمقايسة التي أجراها علماء الاجتماع بين نظام الطبيعة والنظام الاجتماعي «هولباك» في هذا الشأن: «إنه يوجد نظام للاجتماع كما يوجد نظام للطبيعة»[2].

إن هذا العلم الجديد هو علم موضوعه الإنسان تكلم عنه ابن خلدون «في مقدمته الفصل الأول من الكتاب الأول في العمران البشري على الجملة، وفيه مقدمات: (الأولى في أن الاجتماع الإنساني ضروري، ويعبر الحكماء عن هذا بقولهم: الإنسان مدني بالطبع أي لا بد له من الاجتماع الذي هو المدينة في اصطلاحهم، وهو معنى العمران[3].

ثم تكلم في هذا العلم الجديد «بايكون» و«دالامبير» و«سنت سيمون» الذي أكد على طبيعية هذا العلم حين قال، إن علم الحياة العضوية الذي يعتبر علم الإنسان جزءاً منه سيبحث فيه حسب المنهج الذي تتبناه العلوم الطبيعية الأخرى»[4].

ولكن الفرق بين علم الاجتماع وعلم الحياة العضوية يبدو أوضح عند تلميذه الطبيب «بوشيز» الذي اعترف بأن «الفرد مصدر الحوادث الحسية العامة التي

---

(1) م، س، ن، ص16.
(2) م، س، ن، ص37.
(3) ابن خلدون، المقدمة، ص23.
(4) ارمان، كوفاليه، مدخل إلى السوسيولوجيا، م، س، ن، ص38.

يتضمنها علم الحياة العضوية النوعي وخاصة منها مصدر تقسيم العمل. وقد أورد بوشيز برهانه النموذجي على الفرق القائم بين علم الحياة العضوية الفردي وبين علم الحياة العضوية الاجتماعي. يقول: «إن الحوادث الحسية الاجتماعية تختلف بحسب اختلاف البلدان والعصور التاريخية. بينما نرى دائماً في الفرد الغرائز نفسها، والأهواء، والاحتياجات»[1].

ثم جاء بعد ذلك اوغست كونت الذي عمم بوجه خاص، مفهوم علم إيجابي ومستقبل للأحداث الاجتماعية.

ثم تبلورت نظرية المذهب العضوي التي تشّبه المجتمع بجهاز عضوي حي، وذلك عند «هنري ميلن» الذي يقول في كتابه «مدخل إلى دروس في علم الحياة العضوية والتشريح المقارن». «وإن تقسيم العمل يوجد في أعمال الطبيعة كما يوجد في مسلك البشر»[2]. ربما كان العالم الروسي «ليليانفلد» أكثر دلالة على هذا التشابه فقد شدد بلا تحفظ في كتابه الشهير الذي كتبه بالألمانية (أفكار في علم اجتماع المستقبل) «على تشبث المجتمع بجهاز عضوي حي، وغرق في المقارنة حتى التفاصيل»[3].

ثم جاء بعده «هربرت سبنسر» الذي يبين في كتابه: (مبادئ علم الاجتماع) كيفية وجود اتصال بين العضوي واللاعضوي وبين العضوي والفائق العضوية، أي الاجتماعي». ثم وضع المبدأ التالي الذي يقول: إن التطور الاجتماعي هو جزء من التطور العام»[4].

وتجدر الإشارة إلى أن الفارابي قد قام بتشبيه المدينة الفاضلة بالبدن الصحيح التام قبل هؤلاء جميعاً وذلك في كتابه (أراء أهل المدينة الفاضلة) قال: «المدينة الفاضلة تشبه البدن التام الصحيح، الذي تتعاون أعضاؤه كلها على تتميم حياة الحيوان وعلى حفظها عليه.

لكن الفارابي فطن في هذا التشبيه إلى ما لم يفطن له أصحاب المذهب

---

(1) م، س، ن، ص39.

(2) م. س. ن. ص42.

(3) م. س. ن. ص42.

(4) م. س. ن. ص43.

العضوي من «أن أعضاء البدن طبيعية. والهيئات التي لها قوى طبيعية. وأجزاء المدينة، وإن كانوا طبيعيين فإن الهيئات والملكات التي يفعلون بها أفعالهم للمدينة ليست طبيعية بل إرادية»[1].

ثانياً: المذهب السيكولوجي

يقوم هذا المذهب على عرض المشكلات المتعلقة بالمجتمع البشري على الصعيد السيكولوجي الصرف وذلك تحت أشكال مختلفة:

1 - «نظريات القدوة والسيكولوجيا المتنافذة» حسب «غبريال تارد» الذي يقول: «لا يستطيع المجتمع أن يعيش، ولا أن يخطو خطوة إلى الإمام، ولا أن يتبدل، دون ركام من العادات المتوارثة والمكتسبة، ومن الحذو اللاواعي البعيد الغور، وهو ركام لا يبرح يتكاثر عبر الأجيال المتعاقبة»[2].

2 - نظريات الروح الجموعية: إن استخدام هذه النظرية ساهم في تعميم فكرة: أن الأفراد بمجرد احتشادهم زمراً، تجري على السيكولوجيا عندهم تحولات عميقة.

علم الاجتماع النفساني الأميركي:

«كانت البحوث التي تضمنها هذا العلم أكثر تعقيداً، وعلى الأخص أكثر تبدلاً، فبعد أن كانت عند «سمنر»، وعند «وارد» وحتى عند «سمال»، يسيطر عليها وهم مذهب حياتي سابق، تخلصت من هذا الوهم عند «جدنغ» و«كولاي»، ومكدوغال وخلفائهم، لصالح وجهة النظر السيكولوجية»[3].

إن التشعب في موضوع علم الاجتماع، دفع بعض المؤلفين إلى الظن أن علم الاجتماع لا وجود فعلياً له إلا في ربطه بين العلوم الاجتماعية الخاصة التي وحدها تجعل الإنسان في مواجهة الوقائع الملموسة. فعلم الاجتماع لا يمكنه بالضرورة أن يتناول الوقائع المحددة، إلا من خلال أحد العلوم الإنسانية. فهو مثلاً، يدرس

---

(1) أبو نصر الفارابي: كتاب أراء أهل المدينة الفاضلة، دار المشرق، بيروت، ط3، 1986، ص118 - 119.

(2) ارمان كوفليه، مدخل إلى السوسيولوجيا، م، س، ن، ص51.

(3) م، س، ن، ص60.

النظم الاجتماعية والاقتصادية من خلال علم الاجتماع الحقوقي وعلم الاجتماع الاقتصادي، ويدرس الدين وعلم النفس والثقافة من خلال علم الاجتماع الديني، وعلم النفس الاجتماعي، وعلم الاجتماع الثقافي، والذي يدخل من ضمنه علم اجتماع الفن والأدب.

وغني عن القول، إن علم الاجتماع لا يمكنه أن يكون علماً واقعياً واختبارياً أو تجريبياً، إلا إذا كان على علاقة مع العلوم الإنسانية الأخرى، التي تقدم له المواد الأساسية، وبالأخص علم التاريخ الذي يمكن علم الاجتماع من إجراء المقارنات التي تغنيه عن الطريقة التجريبية، التي تجمد الوقائع فتجعلها بالتالي غير اجتماعية، فمن أهم خصائص الوقائع الاجتماعية أنها تتغير وتتبدل باستمرار فهي تاريخية؛ الأمر الذي دفع بعض علماء الاجتماع الذين اعتمدوا الطريقة الجدلية في فهم هذه الوقائع وتفسيرها، إلى اعتبار هذه الوقائع مندرجة في مستويات مترابطة في ما بينها. هذه المستويات تنطلق من المادي الملموس (كالواقع الجغرافي)، وصولاً إلى المستوى النفسي والعقلي، مروراً بالتنظيمات الاجتماعية والتصرفات والأدوار والمواقف والرموز والقيم... وإذا توقف علم الاجتماع عند إحدى هذه المستويات أو عند بعضها، فإنه يصبح علماً اجتماعياً خاصاً. فالواقع الجغرافي مثلاً تعالجه المورفولوجيا الاجتماعية، والواقع النفسي يعالجه علم النفس الاجتماعي، والواقع الفني والأدبي يعالجه علم اجتماع الفن والأدب.

وأخيراً، يمكن القول إن السوسيولوجيا/ علم الاجتماع، هو الطريقة المباشرة لدرس المجتمعات التاريخية الحية التي تحقق ذاتها ضمن حركة التبدل والتغير والوعي والتفكير. وهنا تبرز إمكانية التقاء الاجتماع بالأدب لكونه نشاطاً فنياً واعياً. بعد محاولة توضيح كلمة سوسيولوجيا نأتي إلى توضيح كلمة الأدب.

الأدب:

كما واجهت البحث في التعريف بالسوسيولوجيا صعوبات شتى، يواجهه الآن، وبقالب آخر التعريف بالأدب عبر مشكلات عدة، إذ أنه وعلى الرغم من الاتفاق الحاصل بين الأدباء والدارسين على معنى هذه الكلمة، فهذه المشكلات تظهر من خلال عدد من الأسئلة التي قلما نعثر على جواب واضح لها، من هذه الأسئلة: ما

الأدب، وما طبيعته، ما الذي يعد أدباً، وما الذي لا يعد أدباً؟

هناك من يعرّف الأدب بأنه «كل شيء قيد الطبع» وبناء على هذا التعريف نستطيع دراسة مهنة الطب في القرن الرابع عشر، أو حركة الكواكب في بداية العصور الوسطى، أو مهنة السحر في إنكلتر قديماً وحديثاً»[1].

انطلاقاً من هذا التعريف يستقي الأدب قيمته فقط بمقدار ما يقدم من نتائج لحقول الدراسة المجاورة له؛ وفي ذلك إنكار للحقل النوعي وللمناهج النوعية للدراسة الأدبية. أما الحل فهو في تميّز الاستعمال الخاص للغة في الأدب. «فقد سمى «رولان بارت» الأدب بكوكب اللغة (LOGO SPHERE) أي عالم اللغات حيث نعيش؛ ونعت الأدب بالكوكب. فإن كوكب اللغة هذا منقسم جداً إلى لغات. وعلى الرغم من ذلك، تبقى اللغة مادة الأدب الأولى، مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والأصوات مادة الموسيقى، غير أنه على المرء التحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر، إنما هي ذاتها من إبداع الإنسان بما هي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية متحولة إلى كفايات عامة أو خاصة[2].

في تعريفنا للأدب يمكن الاعتماد على المادة أو الوسيلة التي يتخذها الأدب، لأنه اللغة ولأنه جملة من فنون القول تحتاج إلى الألفاظ والتراكيب اللغوية، تتجسد فيها وتتخذ لها صورة من صور الكلام المنظوم أو المنثور. «ولكنّ الأدب ليس مجرد ألفاظ وتراكيب، بل يحمل صوراً ومعاني وأحكاماً مختلفة هي تعبير عن موقف الإنسان من الوجود والمجتمع والحياة في تفكيره وانفعالاته ونزوعه، في تقبله ما يقبله وفي رفضه ما يرفضه. إن الموقع العام يمثل الصور المخزونة في الذاكرة التي تكون ماثلة وراء إبداع الأدب وتذوقه ونقده، ولكنّ الصور والمعاني والأحكام ليست واحدة لدى الناس جميعاً، بل تحمل طابع فردياتهم إلى حد بعيد. ومن هنا كان الاختلاف بين نظرة المتذوق ونظرة الناقد في بعض الأحيان، بل في

---

(1) أوستن وارين - رينه ويلك، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، مطبعة الطرابيشي، دمشق، ط3، 1979 ص19.

(2) رولان بارت - موريس نادو، حوار عن الأدب، تر. محمد براده، مجلة الفكر العربي بيروت عدد 25، 1982، ص16.

نظرة مبدع ومبدع آخر، وفي نظرة متذوق ومتذوق آخر، ونظرة ناقد وناقد آخر»[1].

تلافياً لكل التباس حول الطريق التي يجب أن نفكر بها في الأدب اليوم، أن نضعه ضمن إطاره الاجتماعي وضمن إطاره المجتمعي. وهذا شيء مهم لأن الأدب ليس موضوعاً لا زمنياً، وليس قيمة خارج الزمن، بل هو مجموعة من الممارسات والقيم الموجودة في مجتمع معين. يقول طه حسين: «إن العمل الأدبي لا يتكون من فراغ، إنما ينشأ من حاجة فردية واجتماعية، هذه الحاجة هي علة وجوده التي تحفظ له علاقته بأصله الذي نشأ عنه، كما تجعل منه صورة لاحقة للموضوع الذي يصوره»[2].

وبالإضافة إلى كون الأدب نتاجاً إجتماعياً وإنسانياً، فهو يقوم على أسس فلسفية ثلاثة تقوم عليها «نظرية سارتر في الأدب: هي الذاتية والحرية والإلتزام. فالأدب ذاتي من حيث أنه تعبير عما يحسه الأديب، وعما يجيش بصدده من فكرة أو خاطرة أو عاطفة نابعة من تجربته الشخصية، أو تجاري الآخرين في المجتمع. أما الأساس الثاني فهو الحرية: إن كوننا أحراراً هو حقيقة واقعة. والحرية لا تكشف عن نفسها إلا بالعمل الذاتي تؤلف وحدة معه. وهي أساس العلاقات والتأثيرات المتبادلة التي تكوّن مقومات العمل الذاتية. أما الأساس والتأثيرات فهو الالتزام، ومناط الالتزام هو الفعل وحده بصرف النظر عن مضمون هذا الفعل، طالما أن مضمونه أمر يتعلق باختياري الحر ولا شيء غيره»[3].

على الرغم من أن الأدب يظهر على الدوام في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة، فأننا لا نستطيع أن نغفل فيه الجانب الشخصي أو الذاتي. فالعمل الأدبي أو الفني هو نتاج شخصي بالمستوى الذي يكون فيه نتاجاً إجتماعياً وإنسانياً. «فهو نتاج شخصية واحدة وحياة سيكولوجية واحدة. ولأنه كذلك فهو متجدد ومبني على علاقة لها صلة بكل العوامل والمؤثرات التي تدخل عالم الشخصية وتسهم في منحها طابعها ولونها وحقيقتها. في الشخصية بنى ومستويات شعورية وعقلية،

---

(1) تيسير شيخ الأرض، ما وراء النقد الفكر العربي، بيروت عدد 25، 1982، ص98.

(2) جابر عصفور مرآة الأدب، مجلة الفكر العربي، بيروت عدد 26، 1982 ص146.

(3) إسماعيل المهدي: أمير إسكندر وغيرهما، سارتر مفكر وإنسان - دار الكتاب العربي القاهرة، 1967، ص222.

محكومة بالتالي بعوامل ومؤثرات قادمة من الخارج، خارج الشخصية، وإذا كان ذلك هو حال الشخصية، فإنه كذلك، وبدرجة أوضح، حال نتاجات الشخصية كافة، ونتاجات الأدب والفن بالذات. وعلى ذلك فالأدب لا يقف منعزلاً عن شروط العقل والإجتماع والتاريخ، بل عن النهوض أساساً خارج تلك المقدمات والشروط. هو عاجز بكلام آخر، عن أن يكتفي بذاته أو يقف عندها وحسب»[1].

وبما أن عنوان الدراسة هو «مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي في المرحلة الثانوية». لا بد من الإشارة إلى النصوص الأدبية التي تدرّس في هذه المرحلة، وهي في الحقيقة جزء من الأدب العام في فنون مختلفة: غزل، مديح، هجاء وفخر، في عصور أدبية مختلفة. هذه النصوص قررها المنهج الرسمي لمادة اللغة العربية وآدابها. أما سبب اختيارها كجسم للبحث فلأنها أكثر النصوص الأدبية غنى بالمغزى الإيديولوجي والمعاني الاجتماعية الأكثر التصاقاً بالمجتمع.

وما يهمنا الآن أن نقف عند مسألة تتعلق بطبيعة الصلة بين السوسيولوجيا من ناحية، والأدب من ناحية أخرى.

الأدب/ والسوسيولوجيا: التشابه والتمايز

هناك قائمة طويلة بالقضايا والموضوعات المتعلقة بعمليات إبداع الأدب وتلقيه، والتي يصعب طرحها ومعالجتها في غياب النظرة الاجتماعية، ولعل الوعي المتعاظم بأهمية هذه النظرة على مدى القرنين الماضيين هو الذي أسهم في تأسيس علم اجتماع الأدب كنظام معرفي يتحدد مسعاه في فهم طبيعة الصلة التي تربط بين الظاهرة الأدبية وبين المجتمع. ولم تكن مسيرة هذا الميدان العلمي سهلة، بل اكتنفها صعوبات عديدة، وكثيراً ما كانت الاسهامات الجديدة فيه تواجه بالتحفظ والرفض، وبردود أفعال مضادة. لقد شهد حقل الدراسات الأدبية عدداً من الاتجاهات التي كانت تعلن عدم قبولها تفسير الأدب في ضوء العوامل الاجتماعية، ونشدد على أن فهم الأدب، ينبغي أن يتم بالنظر إلى بنيته المكتفية ذاتياً والمغلقة على عناصرها الأدبية والنحوية مثل (الاتجاهات الشكلية والبنيوية والسيمولوجية).

---

(1) محمد شيا: الأدب والفن والفلسفة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 25، 1982، ص128.

بيد أن هذه الاتجاهات كانت تنحو من تطوراتها اللاحقة إلى الاعتراف بعدم عزله وقائع التعبير الأدبي عن سياقاتها الاجتماعية والتاريخية، ومن ثم كانت تعود لتندرج - بصورة أو بأخرى - تحت التيار العام.

استناداً إلى ما تقدم، وانطلاقاً من الإيمان بالاتصال الوثيق بين السوسيولوجيا والأدب، يمكن القول: «إن الأدب مؤسسة اجتماعية أداته اللغة، وما الأديب إلا عضو في مجتمع، ومنغمس في وضع اجتماعي معين، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة.

كما أنه يخاطب جمهوراً من الناس؛ وفي الواقع يظهر الأدب على الدوام في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة. . . وعلى هذا فإن الكثرة الكثيرة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية هي مسائل اجتماعية بشكل كلّي أو ضمني: مسائل الأعراف والتقاليد، قواعد الأدب وأنواعه ورموزه وأساطيره»[1].

على الرغم من الاتصال الذي لا انفصام له بين الأدب والسوسيولوجيا فإننا لا نستطيع أن ننكر طبيعة عمل وخصوصية كل منهما. وفيما ينطوي الأدب - كفن - على صيغ شتى من التصورات والخيالات والرموز والتشكيلات اللغوية والجمالية، يتميّز علم الاجتماع - كعلم - بقدر من الصرامة في المنهج، والدقة في صوغ المفاهيم وأدوات البحث وأساليب الوصف والتحليل. وبسبب هذا الاختلاف بين الأدب والاجتماع، يظهر بين الحين والآخر بعض الآراء التي تنكر وجود كل صلة بين الأدب وعلم الاجتماع، غير أن هذا الإنكار لا ينبغي أن يعيق الباحث ذا البصرة النافذة عن سعيه إلى استكناه تلك الصلة.

«إن علم الاجتماع والأدب يشتر كان - على صعيد المحتوى - في بعد أساسي يميّز كلاً منهما، وهو النظرة العامة الشاملة. فعلم الاجتماع هو في جوهره الدراسة العلمية للإنسان في المجتمع، أي دراسة النظم والعمليات والطرق التي يسعى من خلالها إلى التكيف مع ظروف مجتمعه. . . كما يسعى علم الاجتماع إلى المعرفة ووصف آليات عملية التنشئة الاجتماعية والتعليم والثقافة وعلاقتها بالقيم السائدة في المجتمع، أو بتلك التي يسعى المجتمع إلى ترسيخها. . . وعلى المستوى ذاته،

---

(1) أوستن، وارين، رينه ويلك، نظرية الأدب، م، س، ن، ص119.

يهتم، الأدب بعلم الاجتماع أيضاً، ويصور على نحو رائع محاولات الإنسان الدائمة للتكيف مع العالم ورغبته في تغييره، وضروب الفشل والنجاح التي يلاقيها، والسعادة والتعاسة التي يشعر بها، والهموم والهواجس التي تلم به، والآمال والأحلام والطموحات التي يصوغها لنفسه»[1].

إن التساؤل في هذه الحال قد يفتح آفاقاً لمزيد من البحث عن مقارنة متعادلة تقوم بين علم الاجتماع والأدب، ولذا نسأل: ألا يظهر هنا وجه شبه بين علم الاجتماع والأدب.

ألا يقترب عمل الباحث الاجتماعي من عمل الأديب المبدع؟ غير أن هذا التشابه يقابله نوع من التمايز على صعيد النظرة والأدوات: فعلم الاجتماع يوظف المنهج العلمي في درسه للظواهر الإنسانية والاجتماعية، ويتوسل بأدوات دقيقة للوصول إلى حقائق العالم الاجتماعي.

أما الأدب فغير ملتزم بالوصف الموضوعي أو التحليل العلمي، ولا يقف عند المظاهر الخارجية للحياة الاجتماعية، بل ينفذ إلى عمق الأشياء والظواهر حين يصور كيفية خبرة الإنسان بالمجتمع، وطرق تحول هذه الخبرة إلى مشاعر إنسانية؛ وكيفية نشأة وتطور المواقف والمشكلات الحياتية. وهنا تتجلى قدرة الأديب اللامحدودة على الكشف عن خصوبة وثراء الواقع، وعلاقة الإنسان بهذا الواقع.

وفي مجال توطيد العلاقة بين الأدب والمجتمع، يرد سارتر في كتابه «ما هو الأدب» على الموقف المتطرف الذي يهمل دور الجمهور في العملية الأدبية. يقول: «إن العمل الأدبي الذي هو نتاج مكتوب للفكر لن يكون له وجود واقعي إلا حين يقرأ بالفعل، لأن الكتابة بغير القراءة هي مجرد لغو، كما الكتاب الذي لا يجد من يقرأه لن يكون أكثر من مجموعة أوراق ملوثة بالحبر»[2].

لقد كان المفهوم القديم يعتبر أن هناك عمليتين منفصلتين تماماً هما: الكتابة (التي تتم على يد الكاتب بعد احتكاكه بالواقع وإضفائه عليه سلم تصوراته)،

---

(1) فتحي أبو العينين دراسة اجتماعية للظاهرة الأدبية، مجلة عالم الفكر، عدد 3، 4 الكويت، 1995، ص167.

(2) شكري النجار، الاتجاهات الرئيسية في النقد الأدبي، مجلة الفكر العربي. بيروت، عدد 25، 1982، ص207.

والقراءة (التي تتم زمنياً بعد الكتابة والتي يقوم بها جمهور القراء بمختلف مستوياتهم الثقافية والإيديولوجية والغائية). مع العلم أنه لم يكن هناك تصور لعلاقة عضوية بين القارئ والكاتب.

وفي الستينات تبلور في فرنسا أيضاً، اتجاه قوي ركز على سوسيولوجيا الأدب، كتابة وقراءة؛ وكان من أبرز ممثليه الكاتب روبير اسكاربيت (robert escarpit) الذي يتولى منذ سنوات، كتابة إحدى الخواطر في الصفحة الأولى من جريدة لوموند الباريسية (le monde).

«هذا الاتجاه السوسيولوجي ركز على الناحيتين الإيديولوجية والاجتماعية لعمليتي الكتابة والقراءة دون اعتبارهما عملية واحدة متكاملة أولاً، ودون إعارتهما الناحية الفنية اهتماماً كافياً ثانياً»[1].

يمكن القول إن هناك علاقة متميزة بين الكاتب والقارئ، لا بل هناك نوع من اللقاء السري بينهما، نوع من الاجتماعات الممنوعة في عرف البرجوازية المسيطرة. نوع من التحريض المباشر يتفاعل فيه المحرّض والمحرّض معاً لأنه لا يتلقى التحريض من الخارج فحسب، إذ أنه في داخله. ولهذا السبب اعتبر عمل الكتابة خطيراً وعمل القارئ مثله وعلى المستوى نفسه، لأن القارئ بدوره يحول المادة الورقية المطبوعة التي بين يديه إلى رؤى وأفكار ويصبح بالتالي كاتباً بالقوة.

سوسيولوجيا الأدب/ الجذور

في العودة إلى جذور النظرية فوائد جمّة على سبيل التذكير بمنهجية الدراسة، لأن المكان قد لا يتسع لأكثر من تلميحات وجيزة، نبدأها من فلاسفة الإغريق وعلى رأسهم أفلاطون الذي كان يرى أن كلّ الفنون تقوم على التقليد، والفنان أو الشاعر يحاكي وقائع موجودة حوله في العالم الطبيعي المادي المحسوس، وإن كان هذا العالم ذاته ظلالاً وأشباحاً لعالم المثل عالم الحقائق المطلقة.

«وقد أخذ آرسطو فكرة المحاكاة من أفلاطون، لكنه اتجه في فهمها اتجاهاً مغايراً، وقد يكون مناقضاً. فهو لم يفهم المحاكاة على أنها تصوير مرآة يعكس لما

(1) جمال شحيّد، تيل كيل، مجلة الفكر العربي، بيروت، عدد 25، 1982، ص277.

هو موجود في الطبيعة، فهو منح الفنان حرية التصرف في النقل، وفقاً لمبدأ الضرورة الذي يجعل الفنان - كمبدع - مكملاً ما في الطبيعة من نقص: بشرط أن يكون الفنان قادراًعلى إقناع الناس بما يقدمه لهم من محاكاة، خصوصاً أن الفنان أو الشاعر لا يحاكي أشياء محسوسة، بل يحاكي أشياء معنوية أو نفسية تتصل بحياة الناس وعواطفهم»(1).

ولكن، لم يكن التفكير في الإبداع الأدبي في ظل شروط اجتماعية مسألة ممكنة قبل بداية القرن السابع عشر. فالأبنية الاجتماعية الثابتة، والقيم الغيبية التي هيمنت على الحياة في العصور الوسطى، لم تكن تسمح للإنسان بالنظرة العقلية تجاه النظم والأشياء. غير أنه مع اضمحلال تلك العصور وبداية عصر النهضة الأوروبية، بدأ وعي الإنسان بالمجتمع ونظمه يتبلور، وبدأت تدور بين المفكرين نقاشات حول مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية، وكشفت تلك النقاشات، في مجال الأدب والنقد الأدبي، عن أهمية بعض العوامل التاريخية والاجتماعية من صياغة الأدب»(2).

وكانت بداية إرهاصات علمية مبكرة لتحليل الأدب في ضوء العوامل الاجتماعية، وكان على رأسها فيكو، وهاردر، ومدام دي ستايل، هذه الإرهاصات، كانت تكتسب أهميتها بالنظر إلى كونها جديدة في عصرها، وبالتالي تعد تمهيدات لأفكار أخرى جاءت بعدها لتنهي اتجاهاً متميزاً في دراسة الأدب من حيث علاقته بالواقع وبالتاريخ.

«ويعد المؤرخ الإيطالي فيكو «VICO» واحداً من أبرز مفكري القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا، حيث أجرى عدداً من الدراسات الأدبية والفلسفية واللغوية والقانونية أعدت إرهاصاً لنظرية كبرى في المجتمع البشري، قدمها فيكو فيما بعد في مؤلفه المهم (العلم الجديد) الذي يبحث فيه العلاقة بين العقل الإنساني باعتباره أداة التفكير، وبين الكون المادي من حوله. أما أطروحته الرئيسية التي تشكل قوام فلسفته برمتها فهي (الحكمة الشعرية)، التي مؤداها أن تاريخ الشعوب

(1) راجع، شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، مؤسسة عز الدين، بيروت 1985 ص63.
(2) راجع شفيق البقاعي - نظرية الأدب - منشورات جامعة السابع من ابريل - ليبيا - 1996 ص371، ص 37.

الأولى قد بدأ بداية شعرية، وأن الشعراء هم أول من تغنى بأحداث التاريخ، ومن ثم كانوا هم مؤسسي الشعوب والنظم البشرية.

أما هاردر فكان اهتمامه موجهاً إلى دراسة اللغة بوصفها الشكل الأولي للتعبير البشري، والشرط الأساسي للإنجاز الثقافي لدى الشعوب «فكل شعب لن يكون لديه فكرة إن لم يكن لديه كلمة يعبر بها عن هذه الفكرة»[1].

ثم ربطت مدام دي ستايل بين طبيعة الأدب وبين الظروف المناخية، فذهبت إلى أن أدب الأمم الشمالية يسوده الحزن الانفعالي أو العاطفي، في حين تسود في أدب الأمم الجنوبية مشاهد الحب الممتزج بالظلال الوارفة.

«وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، كانت هناك حركتان فكريتان، لكل منهما موقف محدود من طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع:

الحركة الأولى، يمثلها فكر هاردر ومدام دي ستايل، وتسعى إلى إقامة صلات علّية بين الأدب وبعض الوقائع المادية، وتحاول إخضاع الأدب - كواقعه - للتحقق العلمي باستخدام مناهج ووسائل تشبه تلك التي تستخدم في العلوم الطبيعية.

والحركة الثانية، يمثلها فكر «سميت»، «وفرجسون». وترى أن الأدب ينبغي النظر إليه ليس لوصفه انعكاساً بسيطاً للمجتمع أو لوقائع مادية (مناخية أو جغرافية). ولكن بوصفه تجسداً لنضال الإنسان من أجل الأصالة ومحاولة لإدراك معنى عالم أفرغ من القيم الحقيقية بسبب الغزو المتتالي لتقسيم العمل.

وطوال القرنين التاسع عشر والعشرين تنازعت علم الاجتماع هاتان النظرتان، الوضعية التي برزت أسسها بصورة أوضح من خلال أعمال ماركس وإنجلز، التي تعكس تأرجحاً بين نزعة حتمية تربط بين البناء الاقتصادي للمجتمع، كعامل أساسي وحيد يحدد طبيعة بنية الفكر والإيديولوجيات، وبين نزعة مرنة تعترف باستقلال عناصر البناء الفوقي، بما فيها الفن والأدب، وبقدرة هذه العناصر على التمتع بالحرية والتخلص من العلاقة المباشرة مع الأساس المادي للمجتمع كما حللها بيلنسكي.

(1) فتحي أبو العينين التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، م، س، ن، ص176.

ثم أعمال بليخانوف الذي لم يعزل البحث الاجتماعي عن البحث الجمالي للنصوص، وإنما اعتبر البحثين بمثابة خطوتين في عملية واحدة هي عملية النقد، وذهب إلى أن علم الاجتماع لا يجوز أن يغلق في وجه علم الجمال، بل يجب على العكس أن يفتحه أمامه على مصراعيه»[1].

وإذا كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد شهد أهم الجهود لتأسيس حقل الدراسة الاجتماعية للظاهرة الأدبية، على مسلمات وضعية من ناحية، وماركسية من ناحية أخرى، «فإن كلا الاتجاهين الوضعي والماركسي قد أثار من المشكلات بقدر ما أسهم في وضع مسلمات. وكانت المشكلات التي برزت تتصل في معظمها، بالجوانب المنهجية. كما أثار كلا الاتجاهين ردود أفعال متباينة في الساحات الفكرية عموماً، وفي مجال علم الاجتماع والنقد الأدبي خصوصاً، في كل من شرق أوروبا وغربها، وفي روسيا وفي الولايات المتحدة الأميركية[2].

ومن أهم التطورات الفكرية المنهجية في تلك الحقبة هو ظهور الشكلية الروسية التي قادها في البداية «جاكبسون» و«شلومسكي» والتي تبلورت في العقد الثاني من هذا القرن كحركة مناهضة لكل اتجاه ينظر إلى الأدب بوصفه وثيقة اجتماعية أو فنّية أو سياسية أو إيديولوجية أو دينية، وليس في ضوء خصوصيته الجمالية، وفي ضوء كونه استخداماً خاصاً للغة.

وقد حددت الحركة مسعاها في تشييد علم للأدب له موضوعه الخاص، ومفهومه الخاص، وكانت القضية المحورية لدى الشكليين الروس هي قضية الخصوصية، أي تمييز الأدب عن اللاأدب، وكتب جاكبسون قائلاً: «إن المجال الحقيقي للعلم الأدبي هو «الأدبية» التي تجعل عملاً معيناً أدبياً»[3].

أوجدت هذه المدرسة صدى في الولايات المتحدة الأميركية فيما عرف هناك بحركة «النقد الجديد» بدأ هذا النقد في الظهور ثم بالتبلور من خلال أعمال كل من: إليوت (الغابة المقدسة) وريتشارد «مبادئ النقد الأدبي» وغيرهما. مما أفضى

---

(1) جماعة من الأساتذة السوفيات، علم الجمال الماركسي اللينيني، دار الفارابي، تر، يوسف حلاق، ج2، لا تا، ص84.

(2) فتحي أبو العينين، دراسة اجتماعية للظاهرة الأدبية، م، س، ن، ص186.

(3) راجع شفيق البقاعي، نظرية الأدب، م، س، ن، ص196.

إلى إغلاق الطريق أمام نمو تقاليد سوسيولوجية أدبية، بمعناها المعروف في غرب أوروبا وشرقها، أو في الاتحاد السوفياتي، حتى وإن وجد نوع آخر من البحث السوسيولوجي المعتمد على أسلوب «تحليل المضمون» الذي يتعامل مع النص كوثيقة تحمل معاني أو قيماً معينة يتم استخراجها إحصائياً في غالب الأحيان»[1].

وهناك أيضاً التيار الوثائقي تمثله بعض المؤلفات المدرسية التي تهدف إلى لفت الطلاب خصوصاً طلاب علم الاجتماع إلى أن الأدب يعد مصدراً مهماً للمعرفة السوسيولوجية، ومن دراسات هذا التيار اختيار نصوص معينة (قصصية غالباً) وتحليلها باستخدام ما يعرف باسم «تحليل المحتوى» بهدف الكشف عن جوانب معينة من البناء الاجتماعي أو ظواهر أو مشكلات معينة. يفترض أن النص يعكسها مثل العلاقات الأسرية أو التمييزالعنصري، أو الصراع الطبقي. . . كدراسات «برلسون» و«سولتر».

والقاسم المشترك بين هذه الدراسات هو أنها جميعاً تسعى إلى الحصول على أدلة من الأعمال الأدبية، تشير إلى قدرة تلك الأعمال على تسجيل الوقائع الاجتماعية والثقافية المختلفة، وتنظر إلى النصوص الأدبية كناقل أمين لظروف المجتمع وحقائق التاريخ»[2].

لذلك فإن الأعمال التي يتمّ تحليلها في هذا النمط من الدراسات، غالباً ما تختار في ضوء خصائص معينة تجعلها متناسبة مع ما يتبناه الباحثون من أفكار ونظريات، وما يطرحونه من فروض يسعون إلى إثبات صحتها، وهذا لا يتناقض مع اعترافنا بأن الأدب يمثل مصدراً خصباً يمكن الباحث الاجتماعي الاستعانة به في الاستبصار بخصوبة الحياة الاجتماعية.

أما الاتجاه الوصفي الأمبريقي، تهتم الدراسات التي تنتمي إلى هذا التيار بوصف الظواهر المحيطة بالنص الأدبي، والتي تتصل بإنتاج الأدب، وأوضاع الكتاب الاجتماعية والاقتصادية، وعملية نشر الكتب وتوزيعها، وخصائص الجمهور القارئ. وغالباً ما تكون هذه الدراسة موجهة بتساؤلات وفروض مستمدة من مجال

---

(1) راجع، م، س، ن، ص188.
(2) فتحي أبو العينين: التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، م، س، ن. ص192.

علم الاتصال، وتستخدم مناهج وضعية تعتمد فيها على الأدوات التي يشيع استخدامها في البحوث الاجتماعية مثل المقابلة والاستبيان ودراسة الحالة. . . وتميل إلى عرض نتائجها في صورة كميّة كلما أمكنها ذلك، ويمكن القول إن أهم ممثلي هذا التيار هم: روبير اسكاربيت وزملاؤه وتلامذته من أعضاء ما يعرف بمدرسة بوردو في فرنسا.

«يرى اسكاربيت R. Escarpit في كتابه «علم اجتماع الأدب»، أن وجود الواقعة الأدبية يشترط توفر ثلاثة أطراف هي: المبدعون، والأعمال الأدبية، والجمهور القارئ. وبين هذه الأطراف ثمة علاقة متبادلة تتم من خلال عمليات اتصالية معقدة ذات طبيعة فنية، وتقنية، وتجارية، وتحدث كلها داخل دائرة شاملة وينتج عنها العديد من القضايا والمشكلات»[1].

في المخطط الذي يضعه لمجال الدراسة الاجتماعية للظاهرة الأدبية، يؤكد اسكاربيت بصورة قاطعة على أن مهمة علم اجتماع الأدب ليست هي دراسة الجانب الجمالي والفني في العمل الأدبي، وإنما هي تحديداً، دراسة جوانب الإنتاج والاستهلاك والتوزيع في الظاهرة الأدبية، على اعتبار أن الكتابة قد أصبحت في يومنا هذا مهنة تمارس في إطار النظم الاقتصادية، وأن الكتب قد صارت إنتاجاً مصنّعاً، يتم توزيعه تجارياً ويخضع لقوانين العرض والطلب، وأن القراء هم الفئة المستهلكة لهذا الإنتاج.

واهتمام اسكاربيت الأكبر موجه إلى الجانب الاستهلاكي المتمثل في عملية القراءة وهنا يستند إلى أفكار الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر J. P. Sarter في العلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ - كما مر سابقاً - فيقول بأن الكاتب يكون دائماً موجهاً بآخر هو القارئ الذي تشكل بينه وبين القارئ علاقة تاريخية من خلال وسيط هو الكتاب»[2].

لا أظن أن هذه الدراسة التي تناولت جذور النظرية قد استوعبت كل الاتجاهات التي تسعى إلى تفسير اجتماعي، ولعل القارئ قد لاحظ أن الاهتمام الرئيسي قد انصب في معظمه على المرحلة التأسيسية التي شهدت صياغة المسلمات

(1) روبير اسكاربيت: علم اجتماع الأدب م، س، ن. ص82.
(2) راجع شفيق البقاعي: نظرية الأدب، م، س، ن، ص100.

الوضعية والمسلمات الماركسية وعلى ما تلا ذلك تاريخياً، من جدال منهجي برزت معه، بصورة أوضح، أهم الإشكاليات المنهجية في الدراسة الاجتماعية.

«أما في الأدب العربي، إلى أي حد يمكن تصور سوسيولوجيا أدبية؟ يتضح من أعمال كبار النقاد من أمثال قدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وغيرهما، أن قضايا اللفظ والمعنى والكذب الفني وغيرها من القضايا الفنية، شغلتهم عن محاولة فهم تأثير حياة الشعراء الشخصية أو النفسية أو حياة القبائل والجماعات العربية على إبداع الشعر. صحيح أننا نجد في بعض الآثار النقدية العربية القديمة بعض الإشارات التي توحي بالربط بين الشعر وبين البيئات التي عاش فيها الشعراء، مثل تلك التي وردت في أعمال ابن سلام الجمحي، وعبد الله المعتز والآمدي، إلاّ أن هذه الإشارات لا ترقى إلى مستوى المبادئ والنظريات إلا إذا حملت ما لا تطيق من استنتاجات[1] ونحن لا نجد في الفكر العربي القديم أو الوسيط من سعي إلى الربط بين الأدب أو الأدباء وبين واقعهم وما يصيب هذاالواقع من تحولات، سوى إبن خلدون الذي يرى بعض الدارسين أنه أعظم ناقد في عصره، على الرغم من أنه لم يمنح النقد الأدبي من جهده الشيء الكثير. لأنه كان مشغولاً بتطوير نظرية عامة عن العمران البشري والقوانين والتي تحكم عمليات التغيير الاجتماعي والسياسي.

ومن فكر ابن خلدون نجد جذور النظرية الاجتماعية للظاهرة الأدبية، وقد تمثلت هذه الجذور في أمرين:

الأول: هو نظرة ابن خلدون للشعر بوصفه نشاطاً إنسانياً، يوجد في كل لغة. وله أساليب تخصه وشروط لإحكام صناعته.

الثاني: هو معالقة ابن خلدون بين وضع الأدب والأدباء وبين أطوار الدولة، نشأتها وازدهارها ثم اضمحلالها.

سوسيولوجيا الأدب العربي

لقد حاولت رصد معظم الاتجاهات المهمة لتفسير الظاهرة الأدبية تفسيراً اجتماعياً، ولا أظن أن الرصد جاء شاملاً، فثمة تيارات أخرى لا تقل أهمية من حيث ما تطرحه من رؤى نظرية ومبادئ منهجية في هذا المجال.

---

(1) حسين الواد: مناهج الدراسات الأدبية، سراقس للنشر، تونس 1985 ص19 - 24.

ويهمني الآن، أن أشير هنا وبصفة خاصة إلى موضوع البحث (سوسيولوجيا الأدب العربي) في محاولة لتحديد مفهومه وتوضيح الجوانب المتعلقة به والغاية منه. إن سوسيولوجيا الأدب تهتم بوصف الظواهر المحيطة بالنص الأدبي والتي تتصل بأوضاع الكتّاب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية، التي قد نجد تعبيراً عنها في نشاطات وبيانات تتجاوز الأدب[1].

السوسيولوجيا الأدبية هي إذن، دراسة الأشكال الأدبية والفنية في سياق اجتماعي؛ وهي لا تهدف إلى تبني المفهوم التقليدي الذي يملك معاني وإحالات مثالية أو ميتافيزيقية، كما تحاول أن تتجاوز الموضوع الجمالي الفلسفي. بل هي تهدف إلى التفاعل بين الأشخاص والمشاركين في الأدب (كاتب - قارئ).

تتمحور الدراسة حول ركائز ثلاث:

أ - سوسيولوجيا الكاتب. فما دام الكاتب عضواً في مجتمع، فيمكن أن يدرس ككائن اجتماعي. ودراسته تتناول الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية (منشأه سيرته مركزه). فسيرة الكاتب مصدر رئيسي في دراسته يمكن أن تتوسع بحيث تشمل المحيط الذي أتى منه وعاش فيه، وعندها نستطيع أن نجمع معلومات عن المنشأ الاجتماعي، والوضع الاقتصادي، كما نتبين مدى إسهام الشعراء الأرستقراطيين والبرجوازيين والفقراء في تاريخ الأدب، ومدى تبني المنهج الرسمي لهذا الأدب من خلال التركيز على شاعر معين أو عدمه.

قد يبدو سهلاً تجميع مثل هذه المعطيات الاجتماعية، إلا أن تفسيرها أكثر صعوبة. هل يفرض المنشأ الاجتماعي الولاء والإيديولوجيا الاجتماعيين؟

لا تلعب الأصول الاجتماعية للشاعر إلا دوراً ثانوياً في المسائل التي يثيرها مركزه الاجتماعي وولاؤه وأيديولوجيته، لأن الشعراء - كما هو واضح في شعرنا العربي - يضعون أنفسهم في خدمة طبقة أخرى، غالباً. فقد كتب معظم شعر البلاط رجال تبنوا أيديولوجيا حماتهم وذوقهم، ولو أنهم ولدوا في منزلة دنيا.

كما أن أنتماء الكاتب الاجتماعي، واتجاهه وأيديولوجيته لا يمكن أن تدرس

---

(1) راجع: شفيق البقاعي: نظرية الأدب، م، ن، ص25.
وفصل: النثر العربي في أسلوب جديد مع المقفع والجاحظ، ص251 - 254.

فقط من كتاباته بل في الأغلب أيضاً، من الوثائق غير الأدبية المتعلقة بسيرته فالكاتب مواطن، وله الرأي في المسائل ذات الأهمية الاجتماعية والسياسية كما أن له دوراً في قضايا عصره[1].

هذه المشكلات المتعلقة بالأصل الاجتماعي والولاء والأيديولوجيا، قد تقود إلى معرفة سوسيولوجيا الشعراء كنموذج في زمان ومكان معينين. فنستطيع أن نميز بين الشعراء حسب درجة انتمائهم في العملية الاجتماعية.

ب - سوسيولوجيا المضمون.

تعتمد سوسيولوجيا الأدب - ههنا - على أسلوب تحليل المضمون. الذي يتعامل مع النص كوثيقة اجتماعية تحمل معاني أو قيماً معينة يتم استخراجها إحصائياً، فهي تحاول كشف المغزى الأيديولوجي لنصوص الغزل والمديح والهجاء والفخر، معتبرة «أن الفن الأصيل إنما تبرزه روح إجتماعية أصيلة تعبر عن العصر كله وترسم ملامحه وتحدد أيديولوجيته. ومن هنا كانت الصلة وثيقة بين الأدب والأيديولوجيا من جهة وبين الأدب - كفن - وروح العصر من جهة ثانية[2].

أما لماذا التركيز في البحث على كشف المغزى الأيديولوجي لهذه النصوص بالذات؟ ذلك لأن هذه النصوص مثقلة بالمعاني الأيديولوجية. وهي جملة من نصوص شعرية أنتجت على امتداد أكثر من خمسة عشر قرناً، في شروط اجتماعية وسياسية وثقافية معينة، حكمت تكوينها اللغوي والفني والدلالي... إلا أنها تستعمل اليوم في أوضاع مختلفة تاريخياً وثقافياً واجتماعياً في غايات تعليمية مختلفة، وفي إطار زمني راهن وضمن رؤية محدودة.

إن الظروف التي رافقت إنتاج هذه النصوص، تؤلف لا محالة جزءاً من مضمون تلك النصوص. وإلى جانب هذه الظروف، يبقى الموقف السيكولوجي الذي يصاحب هذه الظروف، فإن مظاهر الحياة لا تعيش منفصلة. وعلى الرغم من تقدير المسافة بين الظروف الاجتماعية وعمل الأديب لا بد من تقدير خطوة ثالثة هي الخلفية الذهنية، فالأديب لا ينتج أثره الأدبي من دون خلفية ذهنية تكون ماثلة باستمرار وراءه أثناء قيامه بعمله الإبداعي، ومتذوق الأثر لا يتذوقه دون خلفية ذهنية

(1) راجع شفيق البقاعي: نظرية الأدب - م، س، ن، (فصل الأدب والمجتمع) ص371.
(2) محمد إسماعيل قباري: علم الاجتماع والإيديولوجيات، الهيئة المصرية للكتاب، 1979 ص1.

قد تمثل كثيراً أو قليلاً الذهنية الماثلة وراء الأثر الأدبي. ولكن ما هي مقومات هذه الذهنية؟ يمكن القول إن الفعل الأدبي بمعناه الشامل يتألف من أفعال أدبية عدة متكاملة موحدة، تتناول الوجود والحياة والنفس والمجتمع وتحولها إلى صور أدبية مختلفة، تقوم ذاتية الأديب أو المتذوق، قارئاً أو ناقداً بدور كبير فيها، فتقيم بينها هوة من الاختلاف حيناً. وتنشيء بينها جسراً من الاتفاق حيناً آخر.

إنّ للمجتمعات وسائل خاصة لبلوغ المعرفة، وعندها أساليب محددة لربط الأسباب بالنتائج، وتملك أدوات فكرية وعقلية خاصة لتفسير الوقائع وفهمها، وكلها - بالطبع - تتعلق بالبنية المعرفية أو بالحقل المعرفي لهذه المجتمعات... «ولكن قد تبدو الأمور أوضح عندما نعلم أن المعارف تشمل الأفكار. والإيديولوجيات والاعتقادات القانونية والأخلاقية والفلسفية والعلوم والآداب... كلها تشكل جزءاً من الثقافة الاجتماعية وتختلف من قوم إلى قوم»[1].

وإذا أخذنا الأدب العربي كنموذج على العلاقة بين الأدب والمجتمع، فالشعراء العرب قالوا شعرهم مشتقاً من بيئتهم الطبيعية منها والاجتماعية، وهو يدخل كعنصر جوهري في التحليل البنائي لروح العصر، كما يضفي عنصراً اجتماعياً وإيديولوجياً يشكل خلفية ثقافية تكمن تحت السطح، أو خلف القناع، فإن المغزى الإيديولوجي لهذه النصوص هو الذي يتولى كشف هذا القناع، بتوضيح المعاني الاجتماعية الكامنة وراءه، والتي ترتبط بخطة تربوية ربما رسمها المنهج الرسمي أو أشرفت على تنفيذها سياسة تربوية معينة. وبذلك يصبح الأدب خصوصاً والثقافة عموماً مؤسستين تحقق الإيديولوجيا فيهما ذاتها.

«وفي هذه الحال تصبح مسألة إمكانية وصف ترابط النص الأدبي في سياقه الاجتماعي على المستوى الأمبريقي التجريبي في رأي «بيريف زيما» قضية مركزية في الحقل المنهجي، بيد أن وضعاً كهذا مستحيل، إلا إذا ظهر الأدب والمجتمع داخل أفق لغوي واحد»[2].

---

(1) فؤاد شاهين: علم الاجتماع ومفهوم الثقافة، مجلة الفكر العربي، بيروت، عدد 14، 1980، ص65، 66.

(2) تون - أ - فان ديجك: النص بناه ووظائفه، تر، جورج أبي صالح، مجلة العرب، والفكر العالمي، باريس، عدد 5، 1989 ص79.

ج - سوسيولوجيا القراء.

الكاتب لا يتأثر بالمجتمع فقط، إنه يؤثر فيه أيضاً والفن ليس مجرد إعادة صنع الحياة وإنما تكوين لها أيضاً، وقد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج لأبطال وبطلات من صنع الحياة. قد يحبون، يرتكبون الجرائم، ينتحرون. ولكن إلى أي مدى نستطيع أن نحدد تأثير الأدب في قرائه؟ يمكننا أن نفترض بأن الناشئة أكثر تأثراً من الكبار، بشكل مباشر وعنيف، وبأن القراء غير المدربين يأخذون الأدب مأخذاً ساذجاً، على أنه نسخ عن الحياة بدلاً من أن يكون تفسيراً لها، وبأن الذين يقتنون القليل من الكتب - كالتلاميذ مثلاً - يأخذونها مأخذ الجد المطلق أكثر مما يفعل القراء المحترفون. هل في إمكاننا تخمين مثل هذه التخمينات؟ هل بإمكاننا أن نستفيد من أسئلة التحقيقيات السوسيولوجية ومناهجها الأخرى؟ إلى أي حدٍ يأخذ تلامذتنا في المرحلة الثانوية - وهم من القراء غير المدربين - بمضامين المديح والهجاء والغزل ويتمثلونها؟ هل التقليل من محاكاة تلك المضمامين ملقى على عاتق الأساتذة وحدهم؟ في الواقع أن أكثر الناس استخلاصاً لتلك الصور الاجتماعية من الأدب العربي هم التلاميذ الذين يتبعون مناهج ثابتة في دراسة الأدب العربي.

هذه الأسئلة يلزمها إدارك وبحث، وقد لا تستقيم الإجابة عليها إلا عبر استمارات محددة الإجابة. لذلك يظل الاعتقاد بها ما سيبقى لهذه النصوص الأدبية المعتمدة جانبها الإيديولوجي الخطير، كما سيبقى الاعتقاد بها أيضاً ما لم نستطع أن نحدد - بشكلٍ دقيق وليس بعبارات عامة - ما هو موقع الصورة الأدبية في الحقيقة الاجتماعية، هل هي واقعية في غرضها، أم أنها في نواحٍ معينة، هي هجائية هزلية أو مدحية مثالية أو غزلية إباحية..

أخيراً، أظن أنه لا يستطيع سوى الشخص الذي يملك معرفةً ببنية المجتمع من مصادر غير المصادر الأدبية الصرف وأن يكتشف فيما إذا كان هناك نماذج اجتماعية معينة، قد أعيد إنتاجها من خلال تعليم الناشئة نصوصاً أدبية إيديولوجية.

وقد يجادل بعضهم بأن «الحقيقة الاجتماعية» تدخل في العمل الأدبي كعامل فعال في قيمته الفنية. فهي ليست كذلك، إذ يوجد أدب عظيم له علاقة ضئيلة بالمجتمع، أو ليس له علاقة على الإطلاق. فليس الأدب الاجتماعي سوى أحد أنواع الأدب، وليست له أهمية أساسية في نظرية الأدب ما لم يتمسك المرء بالنظرية

القائلة: إن الأدب قبل كل شيء محاكاة للحياة كما هي وللحياة الاجتماعية بشكلٍ خاص. غير أن الأدب ليس بديلاً عن علم الاجتماع أو السياسة وهو يمتلك هدفه ومسوغه الخاصين به. لذلك فلا بد من تمييز سوسيولوجيا الأدب من النقد القديم الذي ما زال حاضراً في هذه الأيام تحيط به المخلفات والبقايا لأمثلة الارتداد إلى المراحل القديمة. وهذا ما سنلاحظه فيما يأتي من كلام في الجزء الثاني من الفصل نفسه.

2 - النقد القديم وتداخله في سوسيولوجيا الأدب

لكي نستطيع أن نفهم أهمية الدعوة إلى دراسة اجتماعية للأدب. نرى من الضرورة إلقاء نظرة سريعة على الأساليب الأخرى للدراسة الأدبية. وهذه الأساليب، شأنها شأن مفهوم الأدب تختلف باختلاف منطلقات الدارسين.

في الدراسات الأدبية القديمة، لم يتخذ العرب النقد الأدبي بوصفه فناً أو علماً يشمل صنوف الكتابة جميعها. «كان حديثهم عن هذه الفنون جزئياً، فكتبوا عن الشعر والنثر وعن الخطابة والمقالة وما إلى ذلك. وذكروا أساليبها وآلتها. فأبو هلال العسكري ذكر فنين: الكتابة والشعر. ويقصد بالكتابة النثر، ويتحدث عن «الصناعة» فيهما، أي ما يحتاج إليه من يمارسهما. ويفصل ابن الأثير أدوات «علم البيان» الذي يحدده بأنه ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني، من جهة الوضع اللغوي، فيقول: «ينبغي للكاتب أن يتعلق بكل علم» لأن الكتابة غالباً ما كانت تعني عندهم وظيفة الكاتب عند الملوك والأمراء وذوي الشأن، وفي هذه الحال، يحتاج فضلاً عن الأسلوب الفني إلى ثقافة عامة واسعة[1].

لذلك فلقد كانت نظرة القدماء النقدية إلى الأدب، جزئية تتعلق بكل فن على حده، كما كان همهم على الإجمال محصوراً في المعاني الجزئية من تشبيه واستعارة وسائر الصور البيانية، ولم يصلوا إلى تقويم مجمل لإنتاج أديب، أو مجموعة من الأدباء، في ضوء مبدأ فلسفي، أو خلقي، أو اجتماعي، مما يسعى إليه نقاد اليوم من أصحاب الرؤية الاجتماعية أو الفلسفية الحقيقية، الذين يعون النقد

(1) سعدي ضناوي: مدخل إلى عالم اجتماع الأدب - م، س، ن، ص16.

الاجتماعي ويحاولون إبرازه بشكل أو بآخر.

وبما أن الكلام يتجه إلى النقد القديم، وتداخله في سوسيولوجيا الأدب. حاولت أن أعرض لأهم الاتجاهات الأساسية في فهم الأدب العربي. لأنه بات من الضروري أن تشحذ الشعور بالحاجة إلى مراجعة أساليب فهمنا المتداولة، خصوصاً أن أمامنا تراثاً كبيراً من الأدب القديم والحديث، ونحن نقبل عليه كل يوم في صبر ورغبة مخلصة في الفهم محاولين أن نقرأ لغة النقد الأدبي في بيئاتنا قراءة مفيدة. إزاء هذا الواقع، لا بد من التساؤل: هل التزم نقاد العرب القدماء بمبدأ معين، وبمنهجية معينة، كشرط لازم للعمل الأدبي الرصين؟ أم أنهم ظلوا في نطاق التذوق الذاتي، والتأثير الانطباعي العاطفي؟

من خلال استطلاع سريع، وموجز لنقدنا القديم، تأتي الإجابة على هذه التساؤلات، بتداعيات موجزه لكبار العاملين فيه. وبالرجوع إلى التراث، يطلعنا الدارسون على بيئات مختلفة اشتركت في تناول النصوص الأدبية من بينها:

«بيئة المتكلمين الذين يدرسون فلسفة الدين الإسلامي، وبيئة علماء الأصول الذين يبحثون في التشريع الإسلامي واستنباط الحكم الذي يحتاج إلى بحث لغوي واسع. وهناك أيضاً طائفة الأدباء التي تعتمد على ما جمع من التراث الأدبي شعراً ونثراً»[1].

تلك هي البيئات العامة التي ألقت النظر على النص الأدبي. وقد نتج عن اختلافها اختلاف في اتجاه ونوع الدراسة. فالمدرسة المؤلفة من الأصوليين والمناطقة وعلماء الكلام، تفترق عن المدرسة السالفة المؤلفة من صناع الأدب، كتاباً وشعراء، والمشغوفين بالتذوق في ذاته، بغض النظر عن كل عناية أخرى خارجية. وطريقة هؤلاء، غير طريقة أولئك.

والذي يعنينا الآن. ما خصائص كل من الطريقتين باختصار؟ يقول الأستاذ أمين الخولي في شرح ذلك: «تميزت الطريقة الكلامية بأشياء، منها الاحتفال بالقواعد والأساليب المحددة، ولم تكن تكثر من الشواهد الأدبية»[2].

(1) مصطفى ناصيف - دراسة الأدب العربي - دار الأندلس - ط - 3 - 1983 - ص8.
(2) م. س. ن. ص11.

أما خصائص المدرسة المقابلة فمجافاة الأحكام النظرية. فالأدباء يحذرون العمل العقلي وعدوانه على الفن، ويحتكمون إلى الوجدان والحس ويلفتون القارئ إلى ما يجد من نفسه، وما يحس في ذاته، إذا ما خالجته الخاطرة، ويرجع في الحكم إلى استفسار روحه أو تكشف باطنه.

ومن أمثلة هذا الاتجاه، فيما يحدثنا الدارسون - ما تقدم في قول الباحثين الأوائل من لمحات عن تأثير النص الأدبي في مستمعه، كحديثهم عن التشويق وطلب الإصغاء وما إلى ذلك. فالاحتفال بالأثر العاطفي للنص الأدبي، إذن هو ما يسمى الدراسة الأدبية، . . .

لنأخذ مثلاً على ذلك، الاهتمام بالانفعال النفساني الذي يجده السامع، هو مدار الفرق كله بين دراسة وأخرى وفقاً لهذا التقسيم السابق. ذلك أن وظيفة الفن في حياة الناس كما يقولون: هي اكتساب المشاعر الدقيقة.

«ومن المفيد أن نلفت إلى بعض ما أغرم به الباحثون حين نظروا في التراث القديم. لقد استوقفونا عند قول عبد القاهر في دلائل الإعجاز: إن المعول في فهم النص على الذوق والإحساس الروحاني، وما يعرض في نفس السامع من الأريحية، فإن لم يجدها، فليس القول أو الشرح بمغن لك. واعجبوا كذلك بقول السكاكي: إن هذا الأعجاز عجيب يدرك ولا يمكن وصفه. شأنه في ذلك كشأن الملاحة. . . ألا ترى أبا هلال العسكري يقول: إن الكلام قد يكون مستقيم الألفاظ صحيح المعاني ولا يكون له رونق ولا رواء»[1].

كل هذه الأمثلة تجتمع حول معنى واحد هو العناية بمشاعر المخاطبين، فضلاً على ما فيها من اعتراف ضمني أو صريح بالعجز الضروري حينما يواجه الناقد النص الأدبي. ولقد ظهر مثل هذا العجز عند الجرجاني عند ما يعول في فهم النص على الذوق والإحساس الروحاني، دون أن يوضح ذلك. ثم عند السكاكي في عدم القدرة على وصف الإعجاز، وعند أبي هلال العسكري عندما لا يستطيع أن يقول لنا عن هذا الرونق ما هو. هذا العجز إنما ينشأ عن محاولة الحديث المباشر عن الأحاسيس دون أن تترجم إلى ملاحظات عقلية.

---

(1) م. س. ن. ص15.

مهما يكن، فالسمة البارزة لما يسمى دراسة أدبية، هي تلك العناية بالعواطف والمشاعر، إلى جانب عدم التمييز الدقيق بين أنواع الأحكام: كالفرق بين الحكم العقلي والخلقي والفني، وبين الحكم بالصواب والحكم بالخير والحكم بالجمال.

«هذه النظرة النقدية القديمة، هي نظرة جزئية تتعلق بكل فن على حده من جهة أسس صناعته، أي كيفية إتقانه، وما يحتاجه الذي يمارسه من ثقافة لغوية أو نحوية أو فقهية أو اجتماعية. لكنهم لم ينظروا إلى الأدب بصورته المطلقة من ناحية أهدافه غير اللفظية، وغير النفعية المباشرة»[1].

والحق أن مفهوم العمل الأدبي يختلط في أذهان كثيرة من المتقدمين والمحدثين على حد سواء، فلقد نظر المحدثون - على سبيل المثال - برضى وإكبار إلى كتابات الأمدي والجرجاني، واعتبروهما - علمين من أعلام النقد الأدبي في اللغة العربية، واعتبر القرن الرابع الذي شهد كتابيهما العصر الذهبي لدراسة النصوص الأدبية. من أجل ذلك، أخذ المفكرون المحدثون يسوقون كثيراً من براعات هذين الناقدين ظناً أن مفهوم النقد الأدبي قد استقر تماماً ولم يعد محتاجاً إلى مزيد من المراجعة.

على الرغم مما قيل في هذه الدراسات الأدبية القديمة، فهي تظل تحمل ملامح كثيرة من لغة للنقد أليفة ومقبولة لدى عدد غير قليل من النقاد، لكثرة تداولها، من هذه الملامح: تأثير النص الأدبي في مستمعه أو قارئه، ثم الحديث عن التشويق، ثم الاحتفال بالأثر العاطفي والقول بأنه ذوقي وغير ذلك. كلها تعابير اجتماعية تعبر عن ذوق الجماعة، وعما يستسيغه أعضاؤها في مرحلة معينة، وفي نطاق معين، وفي شروط اجتماعية وسياسية وثقافية حكمت تكوين النص الأدبي لغوياً وفنياً ودلالياً.

ولنر إذا كانت هذه الملامح أو بعضها بمثابة مدح للنص الأدبي. يقول الدكتور محمد مندور: «وصف الأدب بأنه ذوقي، ليس بقادح له» وهو يريد أن يبحث إذا كان من الممكن تسمية هذا نقداً، دون أن يكون ذلك إفساداً للحقائق والتاريخ، وإخلالاً بأصول البحث يقول:

---

(1) سعدي ضناوي - مدخل إلى عالم اجتماع الأدب، م، س، ن، ص16.

«ليس من شك في أننا لا نستطيع أن ندرك طعم شراب أو طعام ما لم نتذوقه بأنفسنا، إذ لا يمكن أن يغنينا عن هذا التذوق الشخصي مطلق تحليل أو تقرير خبراء. كذلك الأمر في كافة الفنون، فكل وصف للوحة زيتية أو تمثال من الرخام، لا يغني عن الرؤية المباشرة، وكذلك الأمر في الأدب؛ فذوقنا الحاضر هو أساس كل منهم له، بحيث يبدو النقد الذوقي أمراً مشروعاً وهو يعد حقيقة واقعه حتى عند القدماء من النقاد والمحدثين»(1).

مع ما في هذا النقد من ملامح إيجابيه ومعايير اجتماعية، هل يمكن أن يكون نقداً مشروعاً أم أنه يستلزم شروطاً كي يصبح أداة صالحة؟ أو أن يتوفر لهذا النقد منهجاً واضحاً، ولا يكون إلا لناقد نما تفكيره واستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، ويلجأ إلى التعليل المفصل؟ والتعليل أمر عقلي لا بد من استناده إلى مبادئ العقل عامة كقانون السببية، ومع أن العرب لم يتوفر لهم مثل هذه الشروط، لا في المنهج ولا في إخضاع الذوق إلى العقل ولا التعليل المستند إلى السببية - وذلك له ما يعلله بسبب ما كان يسيطر على العرب من حال البداوة - فلقد فطن عدد من الدارسين إلى شروط قريبة منها، كانت متوفرة في النقد والناقد. من هؤلاء ابن سلام الجمحي وابن قتيبة وابن المعتز وغيرهم. «فابن سلام يرى أنه لكي يصبح النقد الذوقي لا بد له من دربة، وكما فطن الجمحي إلى الدرية والممارسة، فطن أيضاً إلى أهمية تحقيق النصوص وصحة نسبتها، وهذه أولى عمليات النقد وأساسه المتين»(2).

ولم يقف الروح العلمي عند ابن سلام عند هذا الحد، بل امتد إلى تفسير الظواهر الأدبية، والمفاضلة بين الشعراء، بتقسيمهم إلى طبقات، واتخذ ذلك سبيلاً للحكم عليهم معتمداً على مبادئ أهمها غزارة الشعر، وتعدد أغراضه، وجودته.

وبعد ابن سلام ظهر ابن قتيبة، وظهوره لم يغير شيئاً من هذه الحقيقة، فهو يقول في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء». «هذا كتاب ألفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في شعرهم وقبائلهم. وأخبرت فيه عن

---

(1) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار النهضة، مصر، لا تا، ص 15 - 16.
(2) م. س. ن، ص18.

أقسام الشعر وطبقاته وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن بها»[1].

هذا كلام يُظهر أن المؤلف قد جمع بين التاريخ والنقد. والواقع غير ذلك، فإبن قتيبة لم يتناول النصوص ولا الشعر بنقد فني تطبيقي، إنما اكتفى بأن عرض في مقدمته لبعض المسائل العامة محاولاً وضع مبادئ لها. ثم أخذ يسير الشعراء وبعض أشعارهم على غير منهج واضح، ولا مبدأ في التأليف.

«إلى أن جاء بعد ذلك ابن المعتز وغيره من أصحاب «البديع» لقد أراد ابن المعتز في كتابه أن يحصي مميزات هذا المذهب الجدي، فجمع ثلاثة أشياء مختلفة بطبيعتها:

- الاستعارة التي هي عنصر أصيل في الشعر.

- طرق أداء تتعلق بالشكل ولا تمس جوهر الشعر في كثير، وهي التجنيس، والطباق، ورد العجز على الصدر.

- مذهب عقلي هو المذهب الكلامي»[2].

الواضح من هذه المقدمات النقدية، أنها لا تعتمد منهجاً واضحاً في التأليف، ففي عرضها لبعض المسائل النقدية، تستعمل أسلوب التعميم، والدراسات الواسعة المتعددة الجوانب. كما تعتمد على المتن الموجز والشرح اللغوي، مع المناقشات اللفظية البعيدة كل البعد عن روح العصر.

في مقابل ذلك «يبدو أن النقد الأدبي الحديث في العقد الأخير من هذا القرن يتقدم بخطى متوثبة، وإنما وئيدة، وهي على الرغم مما تتصف به من زخم لا تزال مضطربة تحاول باستمرار بلورة واستكمال التصورات النظرية، وتحسين الإجراءات العلمية في تعاملها مع الإنتاج الأدبي»[3].

لذا أجد نفسي في صميم البحث عن دور اجتماعي للأدب، وتحليل اجتماعي لآثاره في مستمعيه وقارئيه. خصوصاً أن جزءاً من هذا الأدب يشكل منذ زمن طويل منهجاً لتعليم الأدب في المرحلة الثانوية. هذا الدور يحتّمه روح العصر بعد أن

(1) م. س. ن. ص22.

(2) م. س. ن، ص54.

(3) سامي سويدان، جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، 1995، ط، 1، ص17.

تقاربت المسافات، وامتزجت الثقافات، ولم يعد هناك مجال لأدب متوقع يحتجب عن التيارات العالمية، مع العلم أن هذه التيارات بدأت تبرز تدريجياً في أدبنا العربي، منتقلة من الآداب الغربية بصورة عشوائية أولية، ثم بصورة واعية، منتقاة بعد ذلك.

وفي زحمة الدعوات إلى مواكبة تيارات الفكر الجديد وفلسفته، أود ألا يفسر ذلك بدعوة إلى انسلاخ وجودي عن كل ما هو معروف ومتداول في الأدب، ولا بدعوة إلى الشك في التراث وفي كل ما يدور حوله من أعمال ومن عقائد وتقاليد وفكر. بل إلى مراعاة طبيعة الأدب في عصورها القديمة التي لم تستطع أن تغير أو تجدد من مناهجها أو تحول من اتجاهاتها بسبب الظروف التي تحكمت بها، في مقابل العصر الحديث الذي لم يعد مقبولاً فيه إلا تطوير مناهج الأدب وتياراته ومدارسه، لتتكيف مع الحياة ورقيها، بعدما وضعت الاختراعات بوسائلها المذهلة كل جديد في خدمة الإنسان. وهذا كان له الفضل في وضع الحركات التجديدية التي نفاخر أجيال النقاد والشعراء والكتاب بها من خلال النظرة العلمية لابتكار التيارات التي تساهم في النهوض الاجتماعي والأدبي بين الشعوب والأمم.

من الأجدر، إزاء هذه الدعوات إلى مواكبة تيارات الفكر في عصرنا الحديث الذي أبرز سماته سرعة التطور وعدم الاستقرار، أن نتوخى الحذر، إذ لا يجوز أن نقتطف مبادئ واتجاهات ونظريات كيفما اتفق، أو نتبنى عناوين من غير أن ندرك مضامينها وملامستها وخلفياتها الفكرية والتقنية عند أصحابها الأصليين، ومن غير أن نراعي من جهة ثانية، التراث الفكري والأدبي لكل شعب والتقاليد التي تعتز بها الشعوب وتمجدها وتؤرخ لها.

لقد صار واضحاً أن المناهج التي نحتاج إليها لا تعدو المناهج العلمية العامة، والتعليل العلمي والبعد عن الخرافة والإيمان بالتطور لا بالقفز فوق ذلك، ثم إحلال ذلك الروح العلمي محل النقد اللغوي الذي كان يعني به شيوخ النقد القديم، دون أن يكون ذلك على حساب الأدب نفسه. ففي بعض الأحيان - مثلاً - قد يضر التفكير الاجتماعي الضيق بعقول النقاد، ويعيق دون الوصول إلى دقائق الفن الصعبة.

ومن جهة أخرى، فلقد تعالت صيحات الاعتزاز بالتراث وبالنقد القديم ورؤاه

من بعض الدارسين، تمجيداً وحرصاً وذوداً عن حياضه، على أنه الذخيرة الباقية للتواصل الحضاري الذي يعتبر الاعتزاز به غير كاف، فيلجأون إلى محاكاته والتقيد بأصوله، في حين يسير الزمن، وتتجدد الأفكار، وتتطور الحياة، وبالضرورة، ومع هذا التطور، يتماشى تطور العلوم الإنسانية بما فيها النقد الأدبي. هذا النقد لا بد أن يعيش في الحاضر كما يعيش في الماضي، ويحاول الربط بين دراسة التراث وبين حركة التطور المعاصرة. استناداً إلى هذه التداعيات على النقد لئلا يبقى أسير تقليده، وبالحكم على ضرورة وجودة هذا النقد، يتبين موقع سوسيولوجيا الأدب كعنوان للدراسة. والإشارة إلى طبيعة هذه الدراسة، وإلى المبادئ التي تقوم عليها، وإلى موقعها كدراسة نقدية حديثة، إزاء النقد التقليدي، تبرز أهميتها الخصوصية، وأهمية النقد الحديث بشكل عام. وهذه الدراسة كالنقد الحديث الذي لا يقوم إلا بالتزام منهجية موضوعية تقربه من الإنتاج الإبداعي، ويمكن اعتباره نموذجاً في القراءة النقدية الملائمة، ذلك أن هذه القراءة هي الشرط الضروري الذي لا يمكن إغفاله للقيام بنقد موضوعي سليم. إن القراءة النقدية المنهجية هي التي تصغي إلى ما يقوله النص الدراسي دون إقحامات فيه أو إسقاطات عليه، أو انتزاعات منه والإصغاء هنا إتقان لفك الرموز الجمالية أو الدلالية للنص، وإعادة تركيبها للقبض على الخفي والكامن الذي لا يكف ظاهر النص عن الإيماء إليه دون التصريح به.

هذه الطريقة في النقد ترجع إلى النصوص الأدبية شعراً ونثراً، للكشف عن مضمونها الخفي وإيضاح ما أغفله الزمن من قيمها الحقيقية. عن طريق الدراسة التحليلية إيماناً منها أن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق، لأن النقد كما وصفه «كارلوني»: «هو أبعد ما يكون عن بحث نظري عديم الفائدة بل هو واجب أخلاقي بقدر ما هو واجب أدبي»[1].

ولا تبرز أهمية هذه الطريقة إلا بتلخيص الأسس والمبادئ التي تقوم عليها:

أولاً: «تقديم المنهجية في الدراسة والبحث كشرط أساسي لكل عمل نقدي، لأنه أصبح مألوفاً ومتوقعاً أن يعلن الناقد بادئ ذي بدء عن مصطلحاته وغاياته، أو أن يطرح تالياً الأشكاليات الخاصة التي يتطلبها تعامله مع العمل الأدبي. وعلى هذا

---

(1) كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، تر. كيتي سالم، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1985، ص29.

النحو لم تعد العملية النقدية إجراء مبهماً قائماً على براعة متعالية تتقدم وكأنها صنو العملية الإبداعية في غموضها وسحرها، بل يصبح تقصياً لعناصر ومكونات محددة واستشرافاً لأمور وقضايا معينة بناء لأسس وطرائق واضحة، بحيث لا تلتزم بأقصى قدر من الموضوعية في المعالجة وحسب، وإنما تسمح للقارئ أن يتعرف بدقة إلى مرتكزات وسيرورة هذه المعالجة، وأن يشارك بالتالي من خلال تتبعه الواعي لها في اكتمالها، وأن يحكم بناء لذلك على فعاليتها وجدواها»(1).

ثانياً: تستخدم هذه الدراسة النص كشرط ضروري لكل عملية نقدية، خصوصاً أن الدراسات النصية باتت تحتل أكثر فأكثر حيزاً متعاظم الأهمية في مجال البحث الأدبي، مثلها في ذلك مثل جملة من الأبحاث الأخرى الخاصة في مبادئ العلوم الإنسانية المختلفة.

«وهنا يجدر فهم النصية. باعتبارها عودة إلى كامل العمل الأدبي في وحدته الكلية الشاملة، ففي هذه الوحدة بالذات تتمثل أدبيته أو شعريته تحديداً (...) وعلى هذا النحو يمكن التمييز بين الدراسة النصية إجمالاً والنصية الأدبية أو دراسة النصوص الأدبية تحديداً. فليس هناك ما يمنع مبدئياً من تناول مقطع أو أكثر من قصيدة أو رواية أو مسرحية، أو دراسة منتخبات متفرقة شعرية أو نثرية باعتبار هذا المنتخبات أو المقاطع وحدات قائمة بذاتها تشكل نصوصاً تسمح دراستها باستخلاص بعض القيم الجمالية أو المرامي الدلالية لها»(2).

وبالمقابل، وفي معرض الحديث عن النصية، تأتي الإشارة إلى رأي لا يمانع من تناول النص منفرداً مشبهاً إياه بحجر تم اقتلاعه من مكان ما ليعرض هو نفسه بشكل جديد في إطار آخر.

«فالنص إذا ليس خيطاً في قطعة قماش، بل هو قطعة قماش مكونة من خيوط كثيرة ومتقاطعة. ودراسة هذه الخيوط تُسمى في لغة «تيل كيل» بتقاطعات النص «INTERTEXTE» أي أن النص مفرد بصيغة الجمع، فالنص جزء من كل وليس جزءاً لا يتجزأ، يدرس بمفرده، ولو افترض أنه حي له ماض وحاضر ومستقبل. إنه

(1) سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة والنقد، م، س، ن، ص17 - 18.
(2) م، س، ن، ص18، 19.

تاريخ حيوي لأنه نابع من تاريخ الإنسان. لذا فهو محرّك ومتحرك ويسير دائماً في مسارات عدة. ومن هنا تبقى طريقة المتعامل معه. إن الواجب يفرض عليه أن يعود إلى جذوره وبيئته وأن يدرس التطورات التي طرأت عليه، وأن يستشف بعض أبعاده المستقبلية التي لا يستطيع الإحاطة بها... ذلك أنه عالم متشابك متقاطع متواصل متباعد متآلف متنافر»[1].

فإذاً، هذا الاهتمام المتزايد بالدراسة النصية لا بد أن يعتمد على منهجية خاصة، ويأتي ذلك تعبيراً حيوياً عن عمق التفاعل بين النصيّة والمنهجية في الدراسات الأدبية خصوصاً، وفي تلك المتعلقة بالعلوم الإنسانية عموماً.

بهذا الصدد، وكنتيجة حتمية للالتحام الجدلي، بين المنهجية والنصية برزت اللسانيات كمرتكز أساسي في جملة من الأعمال النقدية الطليعية، فقد جاءت هذه العلوم اللسانية لتضيء الميادين اللغوية المختلفة وخصوصاً الأداء الكلامي في صيغته المختلفة.

قد تبدو هذه الأسس والمبادئ التي تقوم عليها سوسيولوجيا الأدب وكل دراسة نقدية حديثة في جدتها وترابطها عظيمة باهرة بقدر ما هي ملتبسة وقاصرة؛ وهذا الأمر أكثر من طبيعي ومألوف خصوصاً في المرحلة التي ظهر فيها النقد العربي الحديث. أما أوجه القصور والالتباس البادية عليها، فتأتيها من رواسب الماضي الموروث، أو من إشكالات الحاضر المحكوم بالتطور الغربي، أو من توجسات المستقبل وجميعها متوقعة وطبيعية. ففي هذه المرحلة الحساسة يجب أن ننظر ليس إلى القواعد والمبادئ والإنجازات والملامح فحسب، بل إلى السمات الأخرى التي يتميز بها النقد العربي الحديث، إلى ذلك المدى الرحب الذي تشغله اهتماماته وموضوعات بحثه. «لأن المهم في هذه المرحلة مرحلة التبرعم والتفتح أن تحتفظ حركة النقد هذه بحيويتها ومتابعتها المتيقظة لما تمكنت من إشادته حتى الآن بما يمكنها من مواجهة المهام المتعاظمة التي ستجد نفسها في موقع المواجهة معاً»[2].

فالمواجهة بين القديم والحديث قد تكون طبيعية لأنها ثمرة صراع فكري على

---

(1) جمال شحيد: «تيل كيل» مجحلة الفكر العربي، م، س، ن، ص228.
(2) م. س. ن. ص21.

أن كلاً منهما يمثل وجهة نظر خاصة وبنية ثقافية وفكرية ومعرفية، مناقضة لتلك التي يمثلها الآخر. إلا أن هذه المواجهة بين التقليدي والحديث لا تقتصر على صراع بين موقفين متناقضين من الأعمال الأدبية وحسب. «فالنقد التقليدي كبنية فكرية وفعالية ثقافية ينتهي إلى تيار عميق الجذور واسع الامتدادات متشعب المؤسسات تكاد تجد فيه معظم الطبقات العربية المسيطرة - إن لم تكن كلها - مرتكزات أساسية لضمان سلطتها والحفاظ على أهميتها. يجمع هذا التيار فئات عديدة ذات نفوذ بدءاً من جماعات كبيرة من الزعماء والمسؤولين المحافظين وصولاً إلى رجال دين متزمتين مروراً بقوى اجتماعية وتنظيمات سياسية وأهلية متفرقة ذات انتماءات بدوية وقبلية وطائفية متينة. تسيطر هذه الفئات على مجموعة من المؤسسات الإدارية والتعليمية والإعلامية والدينية. تيسر لها بث أفكارها ونشر مقولاتها والترويج لمواقفها وآرائها. وفي هذه المؤسسات يجد النقد التقليدي ظهيراً وحليفاً قوياً وداعماً»[1].

والمحقق في هذا الأمر يجد أن النقد التقليدي يحتل مواقع لها حظوة في أهم المؤسسات الثقافية للمجتمع ألا وهي المؤسسات التعليمية. فلا تزال البرامج والمنهاج التعليمية خصوصاً في المرحلتين الثانوية والجامعية تحتفظ وعلى الرغم ممّا عرفته الدراسات الأدبية من تجديد وتطوير في النظر إلى النصوص الأدبية، ولا تزال، بتلك النظرة التاريخية الجامدة التي توزع الأدب إلى عصور تستعيدها من مرحلة إلى أخرى، وبتلك البدائية والميكانيكية التي تجعل الإنتاج الأدبي في أنواع وأجناس جاهزة مسبقاً.

إذ أن الحرص على ألا تبقى هذه الإنجازات والأبحاث الأدبية الحديثة والمعاصرة خارج التفاعل مع الإنجازات المعرفية في العالم، وحرصاً على المساهمة في توفير المناخ الملائم والشروط المناسبة لانطلاقها وتقدمها. تأتي هذه المحاولة لدراسة الأشكال الأدبية والفنية المطروحة في كتب الأدب وبالتحديد في المرحلة الثانوية في سياق اجتماعي من خلال دراسة نصية. يتحدد فيها واقع الشكل في إطاره النظري بما في ذلك إشكالية البحث، ليرتبط فيها برباط منهجي له صلة

---

(1) م. س. ن. ص23.

الرحم في الفن الذي انطلق منه، ثم تشعب مع الزمن حسب التطور في مواد الاختصاص.

وانسجاماً مع ما قررناه من دراسة للنصوص الأدبية في كتب الأدب في المرحلة الثانوية، في سياق اجتماعي، وانطلاقاً من الصلة الوثيقة بين الأدب والإيديولوجية، حيث أن الأدب فن يبرزه روح اجتماعي يعبر عن العصر ويحدد إيديولوجيته، كما يضفي عنصراً اجتماعياً وإيديولوجياً يشكل خلفية ثقافية تكمن تحت السطح. وحتى لا تبقى لهذه النصوص المعتمدة جانبها الإيديولوجي الذي قد يكون خطيراً، تأتي الدراسة الآن، بفصولها الثلاثة التالية للفصلين الأولين في محاولة لكشف المغزى الإيديولوجي لهذه النصوص محققة بذلك مقاربة سوسيولوجية لعملية الأدب في هذه المرحلة، فتدرس تباعاً الإيديولوجيا وعلاقتها بالأدب والمغزى الإيديولوجي لنصوص الغزل (الفصل الثالث) والمغزى الإيديولوجي لنصوص المديح، (الفصل الرابع)، ثم المغزى الإيديولوجي لنصوص الهجاء (الفصل الخامس).

الفصل الثالث

المغزى الإيديولوجي لنصوص الغزل

مدخل:

ينطلق هذا الفصل من فرضية مؤداها: أن نصوص الغزل تطرح صورة سلبية وتابعة للمرأة، كما تعكس علاقة حب مادي مقموع. لما لها بالضرورة من ارتباط عضوي في تكوين اجتماعي مؤثر على حركة الواقع من منطلق فاعل له امتداد جدلي ببنية الإنسان والمجتمع الذي بالتالي منه يتأسس الأدب.

ولكي تتضح ملامح تلك الصورة، ومراعاة لمنهجية البحث ينبغي تحديد تداعيات الدراسة كإجراءات أولية متخذة لتحليل هذه التداعيات من خلال فئاتها، كما يمكن أن تتناسب بالشكل التالي:

أ - الإيديولوجيا والأدب.

ب - الأدب والغاية من تدريسه.

جـ - الغزل في المعاجم وفي كتب الأدب العامة.

د - الغزل في الكتب المدرسية.

هـ - شعر الغزل في المفهوم بين رأيين.

و - بمن من النساء يتغزل الشعراء؟

الأوضاع الاجتماعية لشعراء الغزل ومقام النساء المتغزل بهن.

ز - صورة المرأة من خلال جمالها الجسدي والمعنوي في نظر الشعراء المتغزلين.

ح - لقاء المحبين وعلاقة المكان والزمان وجدلية العشق في مساره النفسي والبيولوجي.

ط - العامل النفسي لمواقف الأهل والمحيط من المحبين في مداها بين القبول والرفض.

إذا استقرأنا مثل هذه الفئات نجدها متجانسة بشموليتها الموضوعية الملائمة. وبعد هذا التحديد لا بد من ذكر المؤشرات، التي يمكن بواسطتها أن تتعرف موضوعياً على حضور الفئة أو غيابها. لكن المؤشر الأساسي في هذه الدراسة يبقى هو التكرار، أي نسبة حضور عناصر الفئات من ناحية أو غيابها من ناحية أخرى. وتحديد الفئات والمؤشرات قد يؤدي في سياقه إلى تحديد وحدة التسجيل التي تنضوي حيناً في القصيدة، أو في البيت أو الشطر الشعري أو في الجملة أو حتى في الكلمة منها التي اتخذت كوحدة للعد أيضاً. واستناداً إلى هذه القاعدة تكون الإيديولوجيا والأدب مهمازها في تداعياتها المقبولة.

أ - الإيديولوجيا والأدب:

إستناداً إلى ما يلاحظه برتييه (BERTER) «فأن العلوم كلها تميل إلى إيضاح المفاهيم وتعريفها بدقة أكبر فأكبر، حتى يعرف الإنسان المضمون أو المعنى الدقيق لكل كلمة يستخدمها... غير أن هذا المبدأ يصح في العلوم ويضطرب أكبر الاضطراب عندما يكون في مجال العلوم الإنسانية... إذ تمتلئ المفاهيم هنا بالغموض»[1].

أما المشكلة الأساسية التي يعاني منها مصطلح الإيديولوجيا فهي في سعة مدلوله، وتنوع استعمالاته، مثله في ذلك العديد من مصطلحات العلوم الانسانية كالثقافة والوعي وغيرهما. «لقد استطاع (كروبر KROBER) (وكلايد كلوهن KLYDE KLOYHEN) جمع مئات من التعاريف لكلمة ثقافة، ولا ريب، أن في وسع الباحث أن يجد مثل هذه الكمية من التعاريف لكلمة إيديولوجية»[2]. خصوصاً

---

(1) حافظ الجمالي: الإيديولوجيا والفلسفة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 15 - 1980 - ص6.

(2) م. س. ن.: ص6.

أن هذا المصطلح يزاحمه العديد من المصطلحات المقاربة مثل: ذهنية، عقلية، عقيدة، مذهب، رأي وفكر، منظومة فكرية، وما ماثلها من المصطلحات. بل إن معناها ذاته يتراوح بين المعنى الواسع الذي يشمل ما تسميه الأنتروبولوجيا الثقافية بالثقافة أي كل مظاهر النشاط والإنتاج الفكري والروحي في المجتمع، وبين المعنى الضيق الذي يستعمل به في سياق علم الاجتماع السياسي: «وهو جملة الآراء والأفكار والتمثلات المرتبطة بسلطة سياسية معينة». لذلك فإن الاستخدام المألوف لكلمة إيديولوجيا يتأرجح عادة بين الدلالة الهجائية النقدية أو الجدلية، وتكون الإيديولوجيا عندئذٍ بمثابة الفكرة الخاطئة والتسويغ المتميز للمصالح والأهواء والدلالة الحيادية أي الإشارة إلى موقف تأملي متفاوت الدقة والرصانة تجاه الحقيقة الاجتماعية أو السياسية، وإلى تأويل ما، لما هو واقع قائم، لما هو مرغوب فيه متمنى»[1].

إن هذا التحليل المحمول على احتماله قد يكشف في هذه الدراسة بعض الصعوبات في تحديد الإيديولوجية. ولكن من العسير جداً أن نعالج مسألة شائكة كهذه، لصعوبة ما ستواجهنا من تضارب في الآراء حول الدلالة الحقيقية لهذا المصطلح. لذلك من الضروري أن يُستبعد كل تعريف حيادي وجزئي وخاص، لا ينفتح مبدئياً على غيره من علوم الفلسفة والاجتماع والسياسة والدين والأخلاق.

أما العلاقة بين الإيديولوجيا والفلسفة فهي علاقة جدلية جديرة بأن توضح ما هو ضروري للإيضاح، لأنه بغير ذلك يصعب أن يكون لدى الدراسة أداة صالحة للبحث. «إن الإيديولوجية والفلسفة تتصلان وتختلفان: تتصلان في الجذور المشتركة وتختلفان اجتماعياً وتاريخياً ومنهجياً. فرحلة الفلسفة أم العلوم، أو علم العلوم من المجرد إلى الملموس ومن الملموس إلى المجرد لا تضاهيها تاريخياً رحلة الإيديولوجيات التي استبطنت معالم الاعتقادات الكبرى في حياة الأمم والشعوب، من حيث كونهما صادرتين عن الهم الإنساني المشترك. أما حين نضعهما معاً في مرآة الواقع الحي، تتوضح لنا صورة تفاعلهما بشكل بارز. فمن جهة، تستهدف الفلسفة العلوم النظرية والعملية، ومن جهة ثانية، تستهدف

---

(1) م. س. ن. ص7.

الإيديولوجيا الوعي السياسي والاعتقادي والأخلاقية السياسية بوجه عام.

إلا أن الفصل بين الفيلسوف والإيديولوجي ليس أمراً سهلاً، ذلك أنهما يتعايشان أحياناً في شخص واحد أو في شخصين. كما يقومان بنشاطات متباينة في المجتمع البشري. وبقدر ما تمثل الفلسفة إنحيازاً للمثقفين وللثقافة، تتهم الإيديولوجيا بالانحياز للسياسيين وللسياسة، للمتدينين وللأديان، للأخلاقيين وللأخلاق(1).

ومن وجوه الالتقاء بين الأيديولوجيا والفلسفة، أن كل إيديولوجيا إنما تعبر في آخر الأمر عن مسوغ لواقع، أو طموح مناضل إلى مستقبل. أما الفلسفة فهي بالتعريف بحث يضع الحقيقة هدفاً. ولو أن في هذا التعريف شيئاً من التسامي بالفلسفة التي قد لا تكون هي الأخرى إلا إيديولوجيا ما، تعبر عن نفسها بمنظومة من الأفكار. إلا أننا كثيراً ما نلمح وراءها - مثل الفلسفة - تسويغاً لواقع أو طموحاً إلى مستقبل.

أما من الوجهة الاجتماعية «فإن الإيديولوجيا تبدو كمقولة اجتماعية، تحاول ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة، ودمج المنطق بالوجود الاجتماعي، للتوصل إلى ما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي «اندريه لاموش» ANDRE LA MOUCHE بسوسيولوجيا العقل «SOCIOLOGIE DE LA RAISON».

ولقد ظهر هذا المصطلح الاجتماعي في الوقت الذي رفع فيه الفلاسفة قيمة الشروط أو الظروف الاجتماعية. فاهتم الباحثون بربط الفكر بالتاريخ ودمج الماضي بالحاضر، ووصل المقدمات السابقة بالواقع الراهن. فمن المؤكد أن المواقف الاجتماعية هي التي تخلق الفكر، وأن التاريخ هو الذي يصنع المقولات، تلك التي تصدر عن ظروف التجربة السياسية وتنجلي على أرضية الوجود الاجتماعي.

وعلى نحو مسبق يسلم «المؤرخ الاجتماعي» للفكر بأن كل عصر من عصور التاريخ، إنما يخضع لأسلوب خاص من آداب السلوك، أو لسيادة نمط معين من الفكر، يتميز بوجود بعض التيارات أو الاتجاهات العقلية، الأمر الذي يفسر لنا علة ما نشاهده في كل عصور التاريخ، حين تظهر نماذج معينة من الفن والأدب

---

(1) حافظ الجمالي، مجلة الفكر العربي: معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 15، سنة 1980، ص4.

والفلسفة، وتغلب على تلك النماذج بعض السمات أو الخصائص الكلية العامة التي تخلق معايير الفكر، وتحدد اتجاهاته، وتلك هي الإيديولوجيا بمعناها الواسع»[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أهمية ارتباط الإيديولوجيا بالواقع الاجتماعي، لأنه دون هذا الارتباط تبقى الإيديولوجيا كأفكار مجردة مثالية بعيدة عن الواقع، تدور حول أفكار جوفاء وتصورات مجردة عن علاقتها بالأحداث والواقع الموضوعي الذي ارتبطت به «وعلى الرغم من زيفها، ما دام الناس آخذين بها وبأفكارها المتنكرة للواقع. إلى أن جاءت مدرسة دور كهائم الذي وأسهم في تعديل هذه النظرية وتطويرها عندما أرجع الواقعات الذهنية إلى الواقعات الاجتماعية المستقلة عن وعي الأفراد واعتبر أن نشوء الحالات الإيديولوجية يعود إلى نقص في تبين الصلة بين الواقع الاجتماعي وعالم الأفكار»[2].

لذلك فإن الترابط العضوي بين البنية الاجتماعية والإيديولوجية تتكفل به الثقافة، لأن الإيديولوجيا عبارة عن نماذج أو أشكال من الأفكار والمعتقدات، تتعلق فقط بجماعة أو زمرة جماعية في ظرف تاريخي معين. أما الذين ينشرون أفكاراً ومعتقدات للإيديولوجيا فهم المثقفون من خلال الفلسفة والأدب والفنون والمقال السياسي والتاريخي.

وبما أن الأدب هو المحور في هذه الدراسة ينبغي التركيز عليه، خصوصاً لأن العمل الأدبي يدخل كعنصر جوهري في التحليل البنائي لروح العصر، كما يضفي عنصراً إجتماعياً وإيديولوجياً يشكل خلفية ثقافية تكمن تحت السطح أو خلف القناع، والمغزى الإيديولوجي هو الذي يتولى كشف هذا القناع وتوضيح المعاني الاجتماعية والإيديولوجية الكامنة وراءه والتي ترتبط بخطة تربوية رسمها المنهج وأشرفت علي تنفيذها سياسة تربوية قائمة على إيديولوجية معينة. «وعندئذٍ تصبح التربية بقوتها الذاتية عاجزة عن إحداث التغيير إما لكونها لا تستطيع تخطي القيود الإيديولوجية من جهة، وإما لميلها إلى السكون الاجتماعي من جهة أخرى، أو

---

(1) محمد إسماعيل قباري: علم الاجتماع والإيديولوجيات، الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية، سنة 1979، ص16 - 17.

(2) حليم اليازجي: الإيديولوجيا ليست نظاماً سياسياً، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، سنة 1992، عدد 68، ص109.

لكونها جزءاً من النظام السياسي تخدم إيديولوجيته وتعمل على إنتاج أو إعادة إنتاج الواقع السياسي. وهذا الرأي تبناه أصحاب المنحى النقدي في علم اجتماع التربية»[1].

وبهذا تصبح الإيديولوجيا كما وصفها «كارل مانهايم»: تهدف إلى الدفاع عن الوضع الفعلي الراهن، وافتعال التسويغات اللازمة لحماية مصالح الفئات الحاكمة»[2].

إن الإيديولوجيا تجد سرها خارج الإيديولوجيات. كما أن منطق الصراع الإيديولوجي يكمن في إظهار هذا الصراع غير إيديولوجي، أي كصراع بين أفكار مستقلة منزهة عن كل شبهة طبقية، تبحث عن الحقيقة الموضوعية التي هي فوق الطبقات... فمنطق هذه الممارسة بالضرورة منطق تضليلي، يحجب الحقيقة الطبقية للصراع الإيديولوجي، لكونه أثراً مباشراً للممارسة السياسية للطبقة المسيطرة.

معنى هذا: «إن ظهور تطور الفكر كتطور موضوعي مستقل عن الصراع الطبقي، هو في الحقيقة أثر وهم تولده الممارسة الإيديولوجية للطبقة المسيطرة»[3].

وهكذا «فإن الفاعلية الإيديولوجية إذا تتحقق في مؤسسات ونشاطات غير إيديولوجية، تماماً، كما أن تحقق الثقافة بما هي نظام دلالي لا يجري دائماً في مؤسسات ثقافية. الإيديولوجيا تتحقق في المقال السياسي والتاريخي، كما تتحقق في العملية التربوية وفي الطقوس العبادية والعقائد الدينية، ونمط تحققها يكمن في توظيف المقال (النص) في خدمة اللفظ المتخذ ركناً إيديولوجياً[4].

وحسب ما تقدم يصبح الأدب خصوصاً والثقافة عموماً مؤسستين تحقق الإيديولوجيا فيهما ذاتها.

---

(1) محمد عبد الخالق: رؤية نقدية للعلاقة بين التغيرين الاجتماعي والتربوي. مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، سنة 1995. عدد 79، صفحة 47.

(2) محمد الجزيري: حول مستقبل الإيديولوجيا، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ع 68 - 1992، ص36.

(3) مهدي عامل: أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني، دار الفارابي، بيروت، 1980، ط3، ص79.

(4) عزيز العظمة: التراث بين السلطان والتاريخ، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1990، ص97.

ب - الأدب والغاية من تدريسه.

يرسم الأدب في نصوصه عالماً مختلفاً ممزوجاً من الحقائق التي تشارك فيها الخيال؛ لكنّ الغاية تبقى في تدريسه. أما الحديث عن نصوصه الأدبية فالكثير منها ما يغرق بالشروحات الشخصية، الأسماء، والأمكنة وتحديد أو عدم تحديد الأزمنة وتواريخها التي قل أن تعرف عنها شيئاً، وعما يربطها بعضها ببعضها الآخر أو بكاتبها أو بقارئها، فلا تكاد تخرج من هذه المذكرات بجني يذكر. لأن الأدب بالضرورة يتغذى من وهج الحياة وحركتها، ومن الواقع وطبيعته وإلاّ لما استخرج منه ما يغني أو يسمن.

لا أدّعي القول إن دراسة الأدب دراسة نصبيه من وجهة سوسيولوجية هي البديل المطلق لكل دراسة موجودة، كما وأنه لن أدعى أنها قد تحل كل الإشكاليات أو مجملها، ولكنها محاولة رأيت فيها ما يجيب على بعض همومنا في الأدب، ويوجه الأنظار إلى ما لم يوجه النظر إليه بعد.

إن الأدب نثره وشعره ومن وجهة نظر سوسيولوجيا المعرفة، «هو الوثيقة الاجتماعية، أو العدسة اللامسة لتصورات المجتمع ومُثله وأفكاره واتجاهاته وسيكولوجيته، يصوغها الكتّاب في صور قد تفصح عن نفسها في غير ألغاز، وقد يعبر عنها الأديب في رموز مستترة وراء أغطية كثيفة تحجب عنها المعاني، إلا أنها تخرج جميعاً في صيغ وتراكيب وبناءات لغوية متمايزة، كالأغاني والأساطير والمظاهر الفلكلورية الجماعية»[1].

«والأدب - كما يقول إبراهيم حماده - أنماط من السلوك اللغوي يقوم بها الإنسان للتعبير عما يريده، كما يسجل أيضاً ما يدور في مجتمعه. والأدب وثيق الصلة بالإيديولوجيات لشدة تأثيره على جمهور القراء»[2].

إن للكتابة بعدها السلطوي. «ونحن نكوّن سلطة عبر نصوصنا وخطاباتنا وهذه السلطة تمارس في النهاية على من يوجه إليه الخطاب أي على القارئ. فالسلطة كما بات معروفاً لا تقتصر على الميدان السياسي. فلكل مجال سلطته. هناك السلطة

(1) محمد إسماعيل: علم الاجتماع والإيديولوجيات، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص270.
(2) إبراهيم حماده: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر 1982، ص157.

السياسية، وهناك السلطة الدينية، وهناك السلطة المعرفية. خذ الشعراء والكتاب هل تعتقد بأنهم يتنافسون أو يتصارعون حباً بالمعرفة أو حرصاً على الحقيقة، من السذاجة الاعتقاد بذلك... لا شك أن هذه المعارك تشكل صراعاً بين وجهات نظر أو بين منظومات تأويليه مختلفة ولكن إغفال الجانب السلطوي هو طمس لحقيقتها»[1].

في هذا الإطار تظهر الصلة بين الإيديولوجيا وتعليم الأدب حقيقة لا يستطيع أن ينكرها إلا هؤلاء الذين يقفون غالباً عند ما هو ظاهر، دون العناية بمحاولة التعمق في هذا الظاهر بحثاً عما يحركه ويشكله. ومن هنا كان الحرص اشد ما يكون على الإمساك بزمام التعليم من قبل السلطة، من خلال مناهج مدرسية جاهزة «يشبهها ايلتش ELITCH» ببضاعة استهلاكية تقتصر على إعطاء المتعلمين الآليات المعرفية الضرورية لعملية الاستهلاك خدمة للأغنياء في العالم»[2].

هكذا فإن الجانب السلطوي ملازم للفعل المعرفي. إذ هو مدى للرؤية «ولهذا فإن من يرى يستولي على من لا يرى. وأعني من لا يرى القارئ الذي يتنازع عليه أهل الكتابة ويوجهون خطابهم إليه، انطلاقاً من ادعائهم الصريح أو الضمني بأنهم يرون ما لا يرى ويكشفون ما لا يشكفه هو بنفسه»[3].

بذلك تصبح النصوص الأدبية (نثراً وشعراً) مادة تعليمية وثيقة الصلة بالإيديولوجية - كما مر معنا - هذه النصوص انتاقها المنهج وفاقاً لسياسة تربوية معينة، وينطلق في تدريسها من اعتبار النص الأساس الأول في عملية تدريس الأدب التي تهدف في نهاية الأمر إلى فرض الإيديولوجيا المرادة. لأن النص يشكل عملية تربوية بأهداف مسكوبة وقوالب سلوكية جاهزة. «مع العلم أن الدراسة من خلال النصوص لا تقتصر على الآداب واللسانيات، بل هي مادة أبحاث قي أكثر من ميدان عملي: في علم النفس وعلم الاجتماع، والفلسفة والإنترويبولوجيا واللاهوت

(1) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1993، ص268.

(2) جميل إبراهيم: نظرية نقدية للثقافة المدرسية مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت 1981، عدد 24، ص6.

(3) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص268.

وغيرها. ومن البديهي أن ثمة جوانب أخرى للنص هي التي تؤلف موضوع الدرس في مختلف هذه الميادين»[1].

ولا يهم اختلاف النصوص وتباعدها وتنوعها، ما دامت المسألة تتعلق بالاشتغال على النص بغية العلم به، بل إنه من المستحسن أن تتنوع الأمثلة وتختلف الشواهد، بحيث تتراوح بين الحدود القصوى بين أعمال لا تكاد تعد نصوصاً لهشاشتها، وبين أعمال هي من روائع النصوص وجلائل الآثار. هذا هو الفرق مثلاً بين نص شعري لشاعر ملهم يفرض نفسه على مشتغل بالأدب، وبين كلام عليه هو أقرب إلى الهذر والثرثرة.

«أقول ذلك لأن النص لم يعد مجرد أداة للمعرفة بل أصبح هو نفسه ميداناً معرفياً مستقلاً، أي مجالاً لإنتاج معرفة تجعلنا نعيد النظر فيما كنا نعرفه عن النص، والمعرفة في آن، ومن هنا فهو الآن سيستأثر باهتمام الباحثين وينشغل به أهل الفكر على اختلاف ميادين عملهم ومجالات اختصاصهم»[2].

وتوخياً للدقة سأحصر الكلام في النصوص الأدبية خصوصاً إن للدراسات الأدبية المكانة الأولى في إعداد النفس وتكوين الشخصية وتوجيه السلوك الإنساني العام. «فقد خُصِّصَت دراسات الأدب بالمرحلة الثانوية لأن التلاميذ يكونون في هذه المرحلة قد بلغوا السن التي معها يتفتح وجدانهم فيصبحون بذلك قادرين على تلمس ما يقدمه لهم درس الأدب من تهذيب للوجدان وتصفية للشعور وصقل للذوق وإرهاف للحس»[3].

وهنا يبقى أثر الأدب في تربية الشعوب، وتكوين الأجيال، أو ربما لا تنهض الأمم بما يتوافر لديها من القوى المادية والثروات الضخمة الآلات، بقدر ما تنهض بالمبادئ والمثل وألوان السلوك وأساليب التفكير. وكما أن للأدب أثراً في البناء والإنشاء، فإن له أيضاً أثراً في التقويض والهدم.

«ولأن الأدب عملية من عمليات التعليم التي تأخذ بها الطلاب لتحدث فيهم

---

(1) تون إ. فان - ديجك - النص بناء وظائفه، تر. جورج أبي صالح، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي عدد 5 - 1989 - ص63.

(2) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1993، ص17.

(3) جودت الركابي: طرق تدريس اللغة العربية، دار الفكر، دمشق ط1 - 1973، ص183.

تغيراً ما، فإنه (أي الأدب) يجري بما لديه من تأثير عملية تغيير في الكائن الحي، وهذا التغيير مختلف الأشكال والضروب، فقد يكون تغييراً في الفكر أو في الخُلُق والطبع، أو في العادات، أو في المعلومات أو العقائد، وقد يتكون تغييراً في الصوت أو الحركة أو الإشارة أو طريقة المشي أو الجلوس أو الالتفات، أو في التحية أو نحو ذلك»[1].

هنا تبرز أهمية درس الأدب في العمليات التعليمية وتبرز - بالتالي - أهدافه وهذه الأهداف إذا كانت معلنة واضحة الحدود والمعالم يسهل التعرف عليها، أما إذا كانت الأهداف ضمنية غير معلنة، فهي من الخطورة بمكان بحيث يصعب الاهتداء إليها، وهي عندئذٍ تحرك لا شعورياً وإيديولوجياً. وهذا ما يسميه بعضهم الحجب في النصوص. «وهذا الحجب برأيهم يمنح النص قيمة كأثر جدير بأن يقرأ ويعاد اكتشافه، إذ هو يجعل منه إمكاناً للتأويل وموضوعاً للكشف من جديد، نعم إن الحجب ظلمة وعتمة ولكنه هو الذي يدعونا إلى أن نكشف الغطاء عما يستبعده النص أو يستتر عليه الخطاب أو يسكت عنه الكلام... ومن هنا فإن قوة كل نص تكمن في حجبه ومخاتلته لا في إفصاحه وبيانه، فيما يسكت عنه القول لا فيما يصرح به ويعلنه، في منطقه الخفي لا في طروحاته المعلنة»[2].

قد يتبادر إلى الذهن أن هناك تعارضاً بين ما قيل عن الأهداف الضمنية غير المعلنة للنصوص بأنها تحرك لا شعورياً أو إيديولوجياً، وبين ما قيل في الحجب بأنه يمنح النصوص قيمة كأثر جدير بأن يقرأ ويعاد اكتشافه.

فإذا كان المقصود بالحجب هنا االحجب الإيديولوجي الدعائي كتضليل سافر أو وعي زائف، يزول التعارض. أما إذا كان الحجب في النص دليل استراتيجية تقتضيه طبيعة الأشياء بوصفه آلية من آليات الخطاب أوبنية من بنيات الفكر، فليس هناك تعارض أيضاً.

وهكذا فليس النص بما انكشف منه، بل بما لم ينكشف، لأنه لو كانت المسألة مجرد كشف لقرئ النص مرة واحدة، لأصبح مجرد أثر له قيمة تعليمية لا غير.

---

(1) عبد العليم إبراهيم: الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية، دار المعارف مصر ط10، 1968، ص254.
(2) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي في الغرب، بيروت، ط1، 1993، ص270.

إن البعد السلطوي للنصوص الذي يمارس على المتعلمين والقراء، لا بد له من منفذين مختصين بالمعرفة العلمية يؤدون وظائفهم الإجتماعية للثقافة المدرسية التي يشكل الأدب ركناً مهماً من أركانها، وأن القيمين على الوظيفة الإجتماعية للثقافة المدرسية يتم انتقاؤهم من فوق، فهم لم يعودوا ينتمون عضوياً إلى الطبقة الحاكمة، بل إن هذه الأخيرة هي التي تحدد وجودهم حين تفتح باب الوظائف التي هي بحاجة إليها.

إن التكوين الإيديولوجي والتقني للمختصين بالمعرفة العملية، يتم تحديده هو أيضاً من فوق بواسطة نظام تعليمي انتقائي (ابتدائيّ، ثانويّ، عالٍ)، إنهم بهذا المعنى موظفون في البني الفوقية»[1].

كما أن لويس التوسير يشدد على ذلك فيقول: «بأن الأدب والغاية من تدريسه في المدرسة هي الثقافة الأدبية التي يمكن استعمالها مباشرة في وظائف الإنتاج»[2].

كما ويقول بورديو وباسرون: «إن الوظيفة الاجتماعية للثقافة المدرسية هي جزء لا يتجزأ من دورهما في معاودة إنتاج التوازن الإجتماعي القائم والإيديولوجية السائدة»[3].

هكذا يشكل الأدب سلطة عبر نصوصه وخطاباته، هذه السلطة تمارس على من يوجه إليه الخطاب أي على المتعلمين بما في هذه النصوص من مغزى إيديولوجي. وبنى لغوية وجمالية بحته. وإن يكن الأمر في هذه الدراسة لا يتعلق بهذا الجانب، فلا يجوز أن ننكر أن للغة جانبها التعبيري في النصوص. «لأن اللغة الأدبية بعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية فقط. إذ إن لها جانبها التعبيري، فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وموقفه كما أنها لا تقتصر فقط على تقرير ما يقال، أو التعبير عنه، إنما تريد أن تؤثر أيضاً في موقف القارئ، أن تقنعه، أن تغيره في النهاية»[4]

---

(1) حليم اليازجي: سهيل القش: وغيرهما، المعرفة والسلطة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1989، ص315.

(2) عدنان الأمين: لويس التوسير: محاضرات في علم اجتماع التربية، 1983، ص4.

(3) سعيد إسماعيل: فلسفات تربوية معاصرة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت 1995، ص184.

(4) اوستن وارين، رينه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، دمشق، ط3، 1992، ص23.

ج - الغزل في المعاجم وفي كتب الأدب العام.

الغزل من أشد الفنون صلة بالنفس الإنسانية لارتباطه بيولوجياً بالعواطف الجنسية التي تعتبر من أقوى العواطف التي تأصلت في الطبيعة الإنسانية لاتصالها الوثيق بالنسيج البيولوجي لدى هذا الكائن في هذا الوجود. لذا نرى مثل هذه العاطفة سمة لها خصوصيتها عند جميع الشعوب.

أما الشاعر فيتغزل ليعبر عن عاطفة الحب للمرأة التي اختارها قلبه، فالغزل إذن هو تعبير عن عاطفة الحب. «هذا الحب الذي شغل الناس منذ القدم، وصور الشعراء جحيمه ونعميه مذ كان الشعر، وتملّى الناس تصوير الشعراء طويلاً، وأصغوا إلى حديثهم ملياً، لا لأن الحب ترف مادي بالمعنى المجرد، بل لأنه وهج في طبيعة الإنسان. والحب ديمقراطي لا يختص بسهامه قبيلاً دون قبيل، بل يصهر بحرارته الملك المتوّج، كما يصهر راعي الإبل، وينسلّ إلى قلب العبقري، كما ينسّل إلى قلب الرجل العادي، ويقتحم على السياسي والقائد والثري. . . فالحياة كلها ميدانه، والناس كلهم فرسانه»[1].

لقد دارت على الألسن والأقلام ومنذ عهد بعيد هذه الكلمات الثلاث: الغزل، النسيب، التشبيب، واختلف في مدلولها. هل هي مترادفة أو مختلفة الدلالة.

للإجابة على هذا السؤال يمكن استعراض بعض التعريفات التي أدلى بها اللغويون والأدباء:

1 ـ الغزل في المعاجم.

هذا ابن منظور في لسان العرب المحيط يعرف الكلمات الثلاث قائلاً: «الغزل هو حديث الفتيان والفتيات. والغزل هو اللهو مع النساء، ومغازلتهن، محادثتهن ومراودتهن. . . والتغزل التكلف لذلك»[2].

ويقول في موضع آخر في تعريفه لكلمة نسيب: «نسب بالنساء، ينسب، نسباً ونسيباً، شبب بهن في الشعر وتغزل، وهذا الشعر أنسب من هذا، أي أرق نسباً»[3].

---

(1) أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، ط3، دار النهضة، مصر، 1973، ص126 - 127.
(2) ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، م2 (ز - ن) ص985.
(3) م. س. ن. ص623.

كما يقول في تعريف كلمة شبب: «شبب بالمرأة: قال فيها الغزل والنسيب وهو يشبب بها أي ينسب، والتشبيب، النسيب بالنساء»[1].

يظهر من خلال تعريفات ابن منظور للكلمات الثلاث: الغزل، النسيب، التشبيب، أن هذه الكلمات مترادفة.

أما «الفيروز بادي» في القاموس المحيط فيعرف الغزل قائلاً: «هو مغازلة النساء، أي محادثتهن»[2]. وفي مكان آخر يعرف النسيب والتشبيب قائلاً: «نسب بالمرأة نسباً ونسيباً ومنسبة أي شبب بها في الشعر»[3].

فيكون بذلك قد فصل بين الغزل والنسيب الذي اعتبره مرادفاً للتشبيب يستنتج من ذلك أن الكلمات الثلاث عند اللغويين مترادفة إلى حد بعيد. فما رأي الأدباء قدماء ومحدثين في ذلك؟

2 - الغزل في كتب الأدب العامة.

يرى ابن رشيق: «أن الغزل هو إلف النساء والتخلق بما يوافقهن»[4]. وبهذا التعريف يكون قد استعمل كلمة الغزل للدلالة على المعاني الأخرى من نسيب وتشبيب.

أما الأصفهاني - في كتاب الأغاني - فقد استعمل كلمة الغزل للدلالة على النسيب أيضاً في مواضيع شتى من كتابه. قال: «كان العباس بن الأحنف من الظرفاء، ولم يكن من الخلعاء. كان غزلاً ولم يكن فاسقاً أو كان ظاهر النعمة، ملوكي المذهب، شديد التزييف وذلك بيّن في شعره وكان قصده الغزل، وشغله النسيب، كثير التصرف في الغزل وحده لم يكن هجاءً ولا مداحاً»[5].

وفي شرح ديوان الحماسة يفرق التبريزي بين النسيب والغزل يقول: «النسيب ذكر الشاعر المرأة بالحسن والإخبار عن تصرف هواها به، وليس هو الغزل، إنما

---

(1) م. س. ن. ص260.
(2) الفيروز بادي القاموس المحيط، ج4، ط2، 1952، مكتبة الحلبي مصر، ص24.
(3) م. س. ن. ج1، ص2، ص136.
(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، مطبعة أمين هندية، جزء2، ص94.
(5) الأصفهاني: الأغاني/ م3، جزء8، عز الدين للطباعة ص15.

الغزل الاشتهار بمودات النساء والصبوة اليهن، والنسيب ذكر ذلك والخبر عنه»[1].

أما عند المحدثين من الأدباء أمثال طه حسين وعبد الحميد حسن وغيرهما، فطه حسين لم يفرق بين الغزل والنسيب: قال: «كان الشعراء في العصر الجاهلي يعنون بالغزل كما يعنون بغيره من الفنون، وربما اتخذوه وسيلة في أكثر الأحيان لا غاية.

أما في الإسلام فقد اتخذه الشعراء غاية لا وسيلة، لم نعرف أنهم مدحوا أو عنوا بفن من فنون الشعر إلا ما كان يضطرهم إليه الغزل. فنحن نعلم أن جميلاً هجا وفاخر لأن غزله اضطره إلى الفخر، وهجا قوماً كانوا يعيبونه ويهجونه لغزله ونسيبه، ولو لم يعرضوا له لما فاخر ولا هجا[2].

ثم في موضع آخر يحاول طه حسين أن يحدد طبيعة الغزل الجاهلي في مقابل الغزل الإسلامي، يقول: «إن غزل هؤلاء الشعراء الإسلاميين أرقى بكثير من غزل الجاهليين من حيث أن الغزل الجاهلي كان مادياً خالصاً، في حين، كان في غزل الإسلاميين شيء غير المادة. ما الذي كان يعني به امرؤ القيس أو النابغة أو الأعشى إذا تغزلوا وذكروا النساء؟ لم يكونوا يعنون بذكر الحب وتأثيره في النفس، ولا بهذه الآلام المختلفة التي تنشأ عنه... وإنما كان الغزل عندهم ضرباً من الوصف وكانوا يصفون النساء كما يصفون الإبل، وقلما نجد عندهم عناية بالعاطفة أو حرصاً على تمثيلها، فإن وجدت عندهم لم تلبث أن تزدري ازدراء لأنها كانت عاطفة مادية غليظة إن صح هذا التعبير. كانت عواطفهم تصدر عن الشهوات وإيثار اللذة قبل كل شيء، هكذا نجد عند امرئ القيس والنابغة مثل هذا الوصف المادي الذي يتناول أجزاء المرأة فيصفها وصفاً تفصيلياً يختلف حظه من العفة قوة وضعفاً، ولكنه مادي قبل كل شيء»[3].

إن الغزل في العصر الجاهلي وإن كان مادياً يصدر عن الشهوات وإيثار اللذة له ما يسوغه، لإن الشاعر وهو المرهق في سعيه الدائم لإشباع حاجات الجسد، ودفع الأخطار، والإنتصار في معركة تنازع البقاء لا يسعه إلا أن يكون مادياً، وصاحب

---

(1) التبريزي: شرح ديوان الحماسة، جزء3، مطبعة بولاق، ص112.
(2) طه حسين حديث الأربعاء جزء1، دار المعارف مصر 1925، ص224.
(3) م. س. ن. ص225.

عاطفة غليظة، وحتى في الغزل أرق أنواع الفنون الأدبية»[1].

ويلتقي عبد الحميد حسن مع طه حسين في تعريف الغزل الجاهلي يقول: «هو الغزل الحسي المادي الذي أساسه حب تمتزج به ميول شهوانية أو عواطف خيالية من الحرج، وأوصاف ربما لا يرضى عنها إلا أنصار الأدب المكشوف»[2].

بعد هذا التعريف السريع والموجز لمفهوم الغزل لدى اللغويين والأدباء، قديمين ومحدثين، يمكن القول: إن الكلمات الثلاث التي استُعملت في تعريف الغزل لدى هؤلاء جميعاً تكاد تكون مترادفة، ولكن التركيز يبدو واضحاً على كلمة الغزل لدلالتها على الأنواع كلها، لأنها أخف نطقاً وأكثر شيوعاً.

ويختلف محمد الحوفي في تعريفه عن سابقيه يقول: «هو تعبير عن نوع من الحب أساس الشوق إلى الاستمتاع بالمرأة الجميلة في نظر الشاعر. هذا النوع من الغزل لا يتسم بالروحانية ولا يحمل الأشواق الملتهبة ولا يقتصر على امرأة واحدة يتغنى بها الشاعر حياته بحبها ويغني لها، ويحتوي غيرها من النساء... لأنه تصوير لحب عابث من طبيعته الإعجاب المؤقت بالجمال حتى يقضي الشاعر وطراً فينقلب إلى جميلة أخرى وهكذا»[3].

د - الغزل في كتب الأدب المدرسية:

إن منهجية البحث استدعت اختيار سلسلتين من الكتب المدرسية الأكثر اعتماداً:

الأول: كتاب المفيد في الأدب العربي الجزء الأول والثاني.

الثاني: كتاب الوافي في الأدب الجزء الأول والثاني.

1 - تعريف الغزل في كتاب المفيد:

أ - في العصر الجاهلي:

«يحدث أن يمر الشاعر بالقرب من المكان الذي هجره الأحبة فتستيقظ

---

(1) سعدي ضناوي: مدخل إلى علم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994، ص9.

(2) عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب، مكتبة الانجلو المصرية، 1949، ص74.

(3) أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي ط3، دار النهضة، مصر 1973، ص223.

الذكريات في خاطره، ويعرض في ذهنه شريط من صور تلك الماضي البعيد، فيقف أمام الطلول ويسألها عن أحبته، ويحن إليها، وهكذا يصبح الطلل باعثاً لتجربة وجدانية عميقة ومثاراً لعاطفة الحب الذي لم يقو الزمن على ملاشاته... وينحصر تعريف الغزل إذن في وقوف الشاعر على الأطلال وذكر الأحبة والديار، وما حركته هذه في نفسه من حنين إلى من يحب، وتذكر لأيام الهوى وأويقات اللهو والمرح، ويشتمل على أوصاف صوّر بها الشاعر حبيبته وأتى فيها على ذكر زيارة ليلية قام بها إلى إحدى النساء»[1].

ب - في العصر الأموي:

ورد تعريف الغزل في هذا العصر من خلال قصائد شعرية عدة لعمر وقصيدتين لجميل لقد جاء في التعريف: «الغزل هو الشعر الذي يدور موضوعه على الحب والعشق، يعبر فيه الشاعر عن خلجات قلبه وما تضطرب به نفسه من عواطف وانفعالات نحو حبيبته. أنه حديث القلب إلى القلب، فن التحدث إلى المرأة بلغة الحرقه والاشتياق مرة والتدلل والاستعطاف مرة أخرى، وشكوى الدهر والعواذل أحياناً، مع تصوير ما يستبد بالشاعر من يأس وأمل، وقلق وهدوء، وصد ووصال (وقد أطلق على هذا اللون إسم النسيب).

والغزل كذلك فن التحدث عن جمال المرأة، خلقاً وخُلقاً. على براعة في الوصف والتودد (التشبيب). بيد أن الشعراء والنقاد يستعملون مفردات التغزل والنسيب والتشبيب، بمعنى واحد هو هذا الفن الوجداني المعبر عنه عموماً بلفظ الغزل»[2].

ثم ورد تعريف لنوع آخر من الغزل من خلال قصائد جميل بن معمر «هو الغزل الذي يكتفي بشرح الأشواق وشكوى الفراق من غير أن يتطرق لوصف محاسن الحبيب وملذات اللقاء، ولذلك سمي الغزل العفيف أو البدوي (لأنه أكثر ما نشأ في البوادي) أو العذري (نسبة إلى قبيلة عذرة التي اشتهرت به)»[3].

(1) جوزيف الهاشم: أحمد أبو حاقه: وغيرهما: المفيد في الأدب العربي ج1، دار العلم للملايين 1983، ص69.

(2) م. س. ن. ص200.

(3) م. س. ن. ص215.

ج - في العصر الأندلسي:

ورد تعريف الغزل من خلال قصيدة ابن زيدون الذي اعتبر الغزل وصفاً لحالة الألم وخلجات الروح، وتعبيراً عن العواطف المكبوتة وتقطع النفس حسرة ولوعة على فراق الحبيب. ثم وصف العُزّل والأعداء على طريقة الحب العذري الذي لا يطلب فيه الشاعر إلى محبوبته سوى حفظ الذكرى فيما هو قانع منها بالطيف وبالذكر»[1].

د - في العصر العباسي: (الجزء الثاني)

لم يرد الغزل مستقلاً في هذا العصر إنما ورد في فن الوصف من خلال وصف ابن الرومي لجمال المرأة في قصيدته (وحيد المغنية) يظهر في هذا الوصف النزعة الحسية التي جرى عليها الأقدمون، من تشبيه للقد بالغصن، والجيد والمقلتين بعنق الغزال ومقلتيها، ولكنَّ ابن الرومي أخذ هذا الشبه مما عرفه في الشعر. ومما شاع في الناس، ولذا جاء وصفه وصفاً خارجياً منقولاً اختصر فيه مميزات المرأة الجاهلية ونسبها إلى المرأة العباسية. وهو حين فعل ذلك عمد إلى رسم الملامح المطلقة لجمال المرأة التي ألفها ونظمها كأنها أشياء لا اختلاف فيها بين شخص وآخر»[2].

2 - تعريف الغزل في كتاب الوافي

أ - في العصر الجاهلي:

ورد تعريف الغزل في هذا العصر من خلال امرئ القيس «تراوح العاطفة عند امرئ القيس بين الحنين والغزل في قالب من الوصف الحسي: أما الحنين فيظهر حين يقف الشاعر أمام الديار المهجورة التي تثير ذكرياته فيذرف الدمع شوقاً لأيام سعيدة وللحظات عرف فيها الحب والسعادة مع تلك التي كانت تقيم في ذلك المكان.

أما الغزل العابث فهو في تصوير مغامرة جرت للشاعر مع امرأة بيضاء غنيه

---

(1) م. س. ن. ص423 - 424.
(2) م. س. ن. ص122.

فيصف جسدها وعطرها متنقلاً من خصرها إلى صدرها فخدّها فعنقها فشعرها، مظهراً شوقه إلى مفاتنها. . . أنها نظرة الجاهلي إلى المرأة مثار الغزيرة، ومدعاة الشهوة»[1].

ب - في العصر الأموي:

جاء تعريف الغزل في هذا العصر من خلال جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة، اعتبر الكتاب أن «النص هو في الغزل البدوي الذي نشأ في بوادي نجد وأوديتها وتأثر بتقاليد ذاك المجتمع. والغزل غرض من أعراض الشعر الغنائي الوجداني، يقوم على التعبير عن عاطفة الشاعر نحو امرأة يحبها. وهو نوعان: عذري وإباحي.

يمتاز الغزل العذري بالصدق، والوفاء المطلق، والنقاء والطهر والعفة والوقار، والحياء والحنين والسهد والبكاء ولوعة الفراق، وحرقة الانتظار، والقلق والأرق، والخوف من الأهل والرقباء، وقهقهات الشامتين»[2].

كما ورد تعريف للغزل الإباحي «يصف فيه الشاعر مفاتن الجسد ومباهج اللقاء، فالقد كغصن البان ينثني كقضيب الخيزران والعينان كعيني المهاة حوراء دعجاً واكتحالاً والجبين تتلألأ والشعر فاحم كالليل، والصدر مرآه مصقولة، والجيد غزلاني، والثغر مبتسم عن أسنان كالبرد أو الأقاحي، مع رضاب كأنه خمر»[3].

في كتاب الوافي في الأدب ورد تعريف للغزل تحت عنوان «الأدب المكشوف» المنسوب إلى عمر: «في شعر عمر صراحة، ووضوح، وتسمية للأشياء بأسمائها. وهذه كلها تجعل غزله إباحياً، لا يتورع فيه عن ذكر المغامرة بكثير من التفصيل والعناية بالجزئيات، وإباحية تجلت أيضاً في جرأته، ومجونه، ودخوله الخيمة وتصويره جمال نعم»[4].

---

(1) سهيل سليمان، علي قانصوه، جورج شكور: وغيرهم، الوافي في الأدب العربي، دار الفكر اللبناني 1995، ص2، ص52 - 53.

(2) م. س. ن. ص188.

(3) م. س. ن. ص197.

(4) م. س. ن. ص205.

«لقد جعل عمر من المرأة المترفة موضوعاً دار عليه حديثه: امرأة مجتمع مترف مغرم بعقد المجالس الأدبية والغنائية، وهي امرأة الاطياب والرياحين ربيبة اللين والنعومة»[1].

ج - في العصر الأندلسي:

ورد تعريف الغزل في هذا العصر من خلال ابن زيدون من خلال عبارة: «الغزل من النوع الذي سبق التعريف به عند جميل وعمر في العصر الأموي. . . وغزل ابن زيدون في هذه القصيدة حضري عذري معاً يجمع إلى أوصاف المرأة وذكر اللقاء والوصال، وصف الطبيعة والكثير من المعاناة والإخلاص»[2].

د - في العصر العباسي:

في الجزء الثاني من كتاب الوافي ورد الغزل من خلال فن الوصف في قصيدة ابن الرومي وعلى الرغم من اعتبار هذا العزل وصفاً فإن ابن الرومي «يستهله بالبوح بالشكوى والاعتراف بحبه لوحيد كاشفاً عن عذابه وشقائه في هذا الحب. ثم ينتقل إلى وصف ملامح الجسد ومفاتنه التي تشفيه متوقفاً عند القد والجيد والخد والشعر مستخدماً من الأوصاف ما تداوله الشعراء قبله في وصف المرأة. بعدها يصور اندهاشه بهذا الجمال وعجزه عن تحديد عناصره ومكوناته»[3].

بعد هذا العرض السريع لتعريفات الغزل في كتب الأدب العربي المدرسية، لا بد من إجراء مقارنة هذه التعريفات بما ورد قبلها في الكتب الأدبية العامة.

هـ - الغزل في المفهوم بين رأيين.

إن المقارن بين محصول الغزل في كتب الأدب العامة ومحصوله في الكتب المدرسية عبر عصوره المختلفة، يسجل بعض الملاحظات:

- إن الأصل والنموذج إنما كان هناك في العصر الجاهلي، وإنما الظل والنسخة إنما هما جهد غالب على بقية الغزل العربي في عهد الحضارة القديمة.

---

(1) م. س. ن. ص214.
(2) م. س. ن. ص389.
(3) م. س. ت. ص129.

- إن الكلمات الثلاث التي استعملت في تعريف الغزل لدى هؤلاء جميعاً، تكاد تكون مترادفة، ولكن التركيز على كلمة الغزل يبدو واضحاً لدلالتها على الأنواع كلها (نسيب - تشبيب)، ولأنها أخف نطقاً وأكثر شيوعاً.

- على الرغم من أن لكل عصر من العصور الغزلية خصوصياته، فإن الدلائل تشير إلى أن الغزل متشابه إلى حد بعيد في معانيه ومضمونه وموضوعاته، وذلك عبر مروره في عصور مختلفة.

- كل التعريفات اتخذت من المرأة مثالاً أعلى للجمال المادي.

- معظم التعريفات لم تجاوز الحديث عن محاسن الخلقه إلى محاسن الخُلُق. ولم تتعد جمال الصورة إلى جمال النفس. هذا الجمال الذي نطمع فيه والذي يضفي على المحاسن الخارجية روعة خاصة وكأنه يضفي عليها الحياة.

- كل الكتب الأدبية العامة والمدرسية تجمع على التقسيم التقليدي والنهائي للغزل: عذري رائده جميل، وإباحي رائده عمر، هذا التقسم قد لا يتناسب مع واقع هذا الغزل من جهة، ومع طبيعة الدراسة من جهة أخرى التي ترى في هذا التقسيم رسماً آلياً للمشاعر والاحساسيس، والدراسة لا تحاول أن تصل إلى نتيجة نهائية في هذا الموضوع، ربما لأنها لا تستطيع، ولأن مفهوم العذرية لا يزال ملتبساً. فالدراسة أكثر إتجاهاً إلى الإشكالية منها إلى التأكيد، ولأن كل نتيجة في الأدب يعتبرها أصحابها نهائية لا ينجو أصحابها من اللوم.

- «ومع أن العذريين يستبعدون عن عالمهم أمر العلاقة الجنسية بالمعنى الحقيقي، فإنهم لا يتوقفون عن دعوة الحبيبة إلى الجود: وهم يكررون بلا كلل هذه الكلمة بقول جميل:

وتجود علينا بالحديث وتارة   تجود علينا بالرضاب من الثغر

ويقول:

هل ألقينّ فرداً بثينة، مرة   تجود لنا من ودها ونجود

إن هؤلاء الشعراء وعلى رأسهم جميل يعبرون بصورة مرهفة عن رغبة جنسية يجعلها اللاارتواء بائسة مرهفة.

إن لدينا معطيين يدعمان هذه الفرضية: فالشعراء يتكلمون على متعة حقيقية

نالوها على مستوى النصف الأعلى. أضف إلى ذلك أنهم لا يتوقفون عند هذا الحد: بل إن لديهم أوصافاً جنسية المنحى، تستمد مادتها من سائر أنحاء الجسم... ويتعلق الأمر أكثر ما يتعلق بالقبلة ولكن هذه القبلة تكون أحياناً شهوانية بما يكفي لكي تكون تعبيراً عن رغبة جنسية محضة»[1].

- من جهة أخرى وبالنسبة إلى عمر زعيم الإباحيين في الغزل. يقول جبرائيل جبور حول عذرية عمر إذا صح التعبير: كان عمر يصف في شعره الجمال الجسدي ومع ذلك لم يخل شعره في كثير من المواضع من عاطفة حب صادقة، ذلك لأنه في الوقت نفسه، يحب غير الجمال الجسدي، فقد كان يروقه الحديث العذري، والخلق الطيب والنفس الرصينة، والجاذب الروحي أو الجنسي الذي لا يقتصر على الجمال الجسدي... لن نذهب إلى أن عمر كان كالشعراء العذريين في حبه يُنشد ألحان الحسرة والحزن ويرجّع أنغام اليأس والعفة، مع أن في شعره أحياناً ما يفيد التحسر واليأس والعفة، بحيث اختلط الأمر على الرواة ونسب بعضه إلى العذريين، كما نسب بعض شعراء العذريين إليه. بل إنه كان يطلب الجمال في عناصره المتعددة المختلفة، من إنسانية وروحية وجسدية، ويُقدر قدره ويطلبه ويسعى في إثره. كان يبلغ به الحب لبعض الفتيات كما يظهر في شعره بأنه ليس هناك حب يعدله أو يفوقه إلا ذاك الذي يبلغ بصاحبه إلى الانتحار أو الجنون فهو يقول:

ليس حب فوق ما أحببتكم غير أن اقتل نفسي أو أجن

ويقول:

من لقلب أمسى حزيناً معنى مستكيناً قد شفه ما أجنا»[2]

- إن ظهور النموذج العذري (والدون جوان) الحضري معاً في العصر الأموي يشير إلى عهد اتسعت فيه الفروق بين مختلف الشرائح، كما أن ذلك تم في مجال الملكية، وهذه الملكية تذكر بامرأة يستغلها عمر بن أبي ربيعة على هواه، ولكن العذري يعود فيجدها في كل مرة بلا جنس»[3].

---

(1) طاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي، تر. حافظ الجمالي، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص28 - 129.

(2) جبرائيل جبور: عمر بن أبي ربيعة، ج3، دار العلم للملايين بيروت 1981، ص21 - 22.

(3) طاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي، تر. حافظ الجمالي وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص197.

جدول رقم (1) يكشف حقيقة الغزل في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية بالمقارنة مع كتب الأدب العامة.

		فاعل الغزل		موضوع الغزل		الغاية من الغزل																	
		رجل	امرأة	رجل	امرأة	حديث الفتيان والفتيات	اللهو مع النساء ومراودتهن	النسيب	التشبيب	ألف النساء	ذكر المرأة بالحسن	الاشتهار بمودات النساء	الصبوة الجهل	إيثار اللذة والشهوة	إشباع حاجات الجسد	الاستمتاع بالمرأة	وصف مفاتن الجسد	تصوير لحب عابث	تحدث عن الجمال الخلقي	شرح شكوى الفراق	تعبير عن خلجات القلب	ذكر أيام الهوى	فن التحدث عن الجمال الحسي
لغويون	ابن منظور	X	-	-	X	X		X	X														
	الفيروزي	X	-	-	X	X	X	X	X														
أدباء ونقاد	ابن رشيق	X	-	-						X													
	الاصفهاني	X	-	-	X			X															
	التبريزي	X	-	-	X			X	X			X	X										
	طه حسين	X	-	-	X						X			X			X		X	X	X	X	X
	عبد الحميد حسن	X	-	-	X									X			X		X	X	X	X	X
	أحمد محمد الحوفي	X	-	-	X										X	X	X	X	X	X	X		X
	مجموع	8	-	-	8	2	1	4	3	1	1	1	1	2	1	1	3	1	3	3	3	2	3
المفيد في الأدب العربي	في العصر الجاهلي	X	-	-	X									X	X		X	X			X	X	X
	في العصر الأموي	X	-	-	X			X	X								X	X	X	X	X		X
	في العصر الأندلسي	X	-	-	X							X					X			X	X	X	X
	في العصر العباسي	X	-	-	X												X						X
	مجموع	4	-	-	4	-	-	1	1			1		1	1		4	2	1	2	3	2	4
الوافي في الأدب العربي	في العصر الجاهلي	X	-	-	X									X	X		X	X				X	X
	في العصر الأيوبي	X	-	-	X												X	X	X		X		X
	في العصر الأندلسي	X	-	-	X												X				X	X	X
	في العصر العباسي	X	-	-	X												X			X	X		X
	مجموع	4	-	-	4									1	1		4	2	1	1	3	2	4

يستنتج من قراءة معطيات هذا الجدول: ما يلي:

1 - مدى التركيز على الرجل فاعل الغزل. فالتعريفات التي ورد ذكرها في الكتب الأدبية تعتبر الرجل الفاعل الأول دون منافس، في حين لم يرد ذكر المرأة متغزلة ولو مرة واحدة. مع العلم أن ديمقراطية الحب تجعل المرأة لا تختلف كثيراً عن الرجل في شؤون الحب، وقد تكون البادئة به. والذي يعزز ذلك وجود عدد غير قليل من شاعرات العرب اللواتي تغزلن سواء في المشرق العربي أو في مغربه.

2 - تتجه التعريفات حسب الجدول إلى قوة في التركيز على الغزل الحسي الذي يصف الجمال الجسدي وصفاً دقيقاً، كما يصف طيب اللقاء ولذة الهوى والاستماع بحب عابث. . . . ولقد تكررت هذه العناصر أكثر من خمس وعشرين مرة. من جهة أخرى يظهر الجدول ضعفاً في التركيز على غزل يبث عاطفة حب صادقه، ويتحدث عن خلق طيب، وجاذب روحي لا يعتمد على الجمال الحسي وحسب، حب يصور المكابدة القاسية والمعاناة الشديدة واحتماله الأذى والصبر عليه. لقد تكررت هذه العناصر إحدى عشرة مرة وعملية العد تشير إلى فارق كبير في التركيز. هذا في كتب الأدب العامة.

والأمر لا يختلف كثيراً في كتب الأدب المدرسية ففي كتاب المفيد تتكرر عناصر الغزل الحسي 15 مرة مقابل 8 مرات للغزل العفيف. وفي كتاب الوافي 13 مرة مقابل 7 مرات.

3 - يستنتج في هذا المجال، أنه على الرغم من توفر تعريفات لغزل حسي يصف المرأة في عملية الحب - وإن تلكأت في إظهاره لرجل - تصر كتب الأدب العربي ومن ورائها المنهج الرسمي على تكريس هذا النوع من الغزل الجسدي الذي يبدو فيه الرجل الفاعل الأول له، هذا الغزل موضوعه المرأة دون منازع.

4 - وكما تظهر قوة التركيز على الغزل الحسي، يظهر ضعف في التركيز من جهة ثانية على الغزل الذي لا يهتم بالجمال الحسي، الغزل الذي له صلة وثيقة بعناصر الجمال الإنساني، من سمو في الثقافة، ورقة الروح، وصفاء النفس، وغيرها من المزايا الروحية التي تغمر صاحبها بهالة من الروعة والفتنة لا يعادلها هالة من أي جمال جسدي.

5 - ما وظيفة هذا النوع من الغزل؟ ماذا يمكن أن يتعلم التلميذ منه؟

6 - هل المقصود منه إعطاء صورة عن العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة كما هي في الجو السائد؟ ما هي الأسباب التي حدت بالمنهج إلى التركيز على نوع واحد من الغزل دون الآخر؟ إذا كانت الغاية دراسة هذا الفن الذي يعتبر من أرقى فنون الأدب لأنه أكثر علاقة بالنفس الإنسانية. أليس من الأفضل أن تدرس كل أنواعه بالمستوى نفسه، وأن يدرس منه الجانب النسائي؟

7 - من خلال هذا الغزل نستشف صورة للمرأة (حسب الفرضية) - كما هو واضح - يساهم في رسمها الرجل نفسه من خلال شعره. لماذا لا تشارك المرأة الشاعرة أو الكاتبة في توضيح ملامح هذه الصورة؟ فمن المرجح عندئذٍ أن تأتي الصورة أكمل وأنصع لأن المرأة تشارك في رسمها.

8 - لماذا لم تلحظ الكتب المدرسية تعريفات لغزل من وضع المرأة؟ ولا نصوصاً شعرية أو نثرية في الغزل؟ «مع العلم أن المشرق العربي قد عرف عدداً من الشاعرات على فترات متقاربة حيناً ومتباعدة أحياناً، أمثال: الخنساء، وليلى الاخيلية، وفضل، وعليه بنت المهدي ونيران بنت جعفر وغيرها»[1]. . . غير أن عدد هؤلاء قليل إذا ما قيس بعدد الشاعرات في الأندلس أمثال: قمر وحفصه، وحمدونه، بنت زياد وولادة بنت المستكفي وغيرها.

بالاطلاع على مفهوم الغزل والغاية منه، تتوضح الملامح الأولى لصورة المرأة المتغزل بها، ولكي تبرز هذه الصورة كاملة لا بد من التعرض لمختلف الفئات المكونة لها. وسيأتي الكلام على الفئة الثانية التي ينصب فيها التحليل على (من يتغزل بمن؟)

و. بمن من النساء يتغزل الشعراء؟

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للشعراء المتغزلين وللنساء المتغزل بهن.

جدّد نقاد الأدب وباحثوه في معظمهم مسارهم من دون جدال في الفكرة التي مؤداها: إن الأدب، بوصفه إبداعاً فنياً وممارسة إنسانية لا ينهض على أفكار وقضايا جمالية فحسب، بل يقوم أيضاً على أفكار وقضايا ذات صلة بالسياقات التاريخية

(1) مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي، دار الطليعة العربية، بيروت 1973، ص115.

والاجتماعية السياسية والاقتصادية. «وهذا ما يؤكده» اسكاربيت «بصورة قاطعة على أن مهمة علم اجتماع الأدب ليست هي دراسة الجانب الجمالي والفني في العمل الأدبي. إنما هي دراسة جوانب الإنتاج والتوزيع في الظاهرة الأدبية»[1].

والآن تجدر الإشارة إلى حدود هذه الدراسة: إذ لم يتعلق الأمر بإبراز بنى لغوية، أو بنى جمالية بحته بل سيعوض عن الأولى ببنى من نوع دلالي Semantique. في حين أن الثانية التي تتعلق بمستوى الجودة فلا مجال إلى تحليلها هنا.

إن كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية في لبنان ومن خلال نصوص الغزل الشعرية تروي قصص حب لعدد من الشعراء والنساء. وللوقوف على طبيعة هذا الحب لا بد من الاطلاع على طبيعة العلاقة بين المحبين، ونوع هذه العلاقة: ترى هل هي متكافئة وبالمستوى نفسه؟ وهل تعبر عن حب حقيقي أو عن حب وهمي؟ وللإجابة على هذه التساؤلات، لا بد من إلقاء الضوء على صورة الحياة الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء والنساء المتغزل بهن، مع العلم أن إبراز ملامح مثل هذه الصورة ليس بالأمر اليسير. ذلك أنه في كل عصر من العصور الأدبية كانت تحصل سلسلة من الأحداث الاجتماعية أو السياسية، التي كانت تؤثر في حياة الشاعر من جهة، وفي نتاجه الأدبي من جهة أخرى.

وهذه لمحة سريعة عن حياة هؤلاء الشعراء والنساء المتغزل بهن، وقد يكون من بديهيات القول إن لكل شاعر حياته وظروفه وواقعه. ومن هنا نجد البحث عن مثل هذه المميزات يأخذ طابعه الفردي وللمثال نبدأ مع:

امرؤ القيس:

قال الأصمعي: «هو امرؤ القيس بن حجر بن عمر بن معاوية وقيل: إن حجراً كان طرد امرأ القيس وآلى ألا يقيم معه أنفة من قول الشعر، وكانت الملوك تأنف من ذلك. فكان امرؤ القيس يسير في أحياء العرب، ومعه أخلاط من شذاذ العرب من طيء وكلب وبكر بن وائل، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام

(1) فتحي أبو العينين: التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية مجلة عالم الفكر، م23، ع43، 1995، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ص167.

فذبح لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد وتصيد ثم عاد، فأكل فأكلوا معه وشرب الخمر وسقاهم، وغنته قيانه، ولا يزال كذلك حتى ينفذ ماء الغدير ثم ينتقل عنه إلى غيره. فأتاه خبر أبيه ومقتله وهو «بدمون» من أرض اليمن، أتاه به رجل من بني عجل يقال له عامر الأعور فلما أتاه بذلك قال:

تطاول الليل علينا دمون دمون إنّا معشر يمانون

وإنما لأهلها محبون

ثم قال: ضيعني صغيراً وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر. فذهب مثلاً»[1].

يدرس امرؤ القيس في كتاب «المفيد في الأدب العربي» من خلال قصيدة يبلغ تعداد أبياتها اثنين وعشرين بيتاً تحت عنوان الأطلال والأحبة، عدد صفحات التحليل ست صفحات. في حين نجدها في كتاب الوافي في الأدب العربي الذي يدرسها من خلال قصيدة عدد أبياتها ثلاثون بيتاً وعدد صفحات التحليل أربع صفحات. مع نص رديف غير محلل عدد أبياته أحد عشر بيتاً، مع العلم أن أبيات هذه القصيدة تسعون بيتاً في الديوان.

في مطلع القصيدة يظهر إيقاع امرئ القيس الشخصي يائساً. كما حاجته النفسية إلى البكاء حاجة شديدة لأنها شفاء نفسه، وهو لذلك يكرر الإشارة إلى البكاء في الوداع مرة وأمام الأطلال مرة أخرى.

الواقع أن مثل هذا الشعر، الذي وقف فيه الجاهليون على الأطلال ينطوي على فيض من العاطفة. فهو إذاً في أولى صفاته، شعر عاطفي... وحسبنا من تصوير هذه العاطفة أننا لا نزال حتى اليوم وبيننا وبين هذا الشعر خمسة عشر قرناً من الزمان. ولا نزال حتى اليوم، نرى فيه رياً لعواطفنا، وتعبيراً عن مشاعرنا.

«وهذا الشعر أيضاً ليس عاطفياً فقط، لكنه إنساني العاطفة... بمعنى أنه لا يعبر عن عواطف جماعة معينة، محددة النطاق، محصورة البيئة، ولكنه يعبر عن الجزء المشترك بين عواطف الناس جميعاً.

وقد يبدو هذا الرأي غريباً بعض الشيء لأن هذا الشعر يحفل بأسماء الأمكنة

(1) الأصفهاني الأغاني م3 ج8 عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ص60 - 65.

(الدخول، وحومل، وتوضح والمقراة) بأعيانها، والنباتات بأسمائها، وأحداث بذاتها... تمثل بيئة خاصة هي هذه البيئة التي تقوم على الارتحال وترك الديار... غير أنه على الرغم من هذه الحدود التي نراها وهذه القيود التي نحسها من خلال بيئة ضيقة، نجد أن الشعر هذا لا يلبث أن يجاوز ذلك كله وأن يعدوه ليمتلك سرائر النفوس جميعاً من أي البيئات كانت، وإلى أي المواطن انتسبت... فهذا الشعر تعبير عن كل عواطف الفراق والحنين. إن صوره الخارجية صور محلية، غير أن إطاره الداخلي إطار إنساني عام، وأمام قوة العاطفة تضمحل الآثار المحلية فيه»[1].

يقول مطاع صفدي: «الوقوف على الأطلال مدخل شعوري كياني للقصيد الجاهلي، وإن كان موضوعاً غريباً على أذواقنا وتجربتنا الحديثة. وهو يلخص في حقيقته أفجع ما في تجربة الغربة الدائمة في المكان اللامتناهي. وانطلاقاً من هذا المدخل يسير الشاعر مع تسلسل التذكر والتعاطف مع الماضي... فإن أجمل ما في الماضي هو الحب، حتى لقد اتحد التذكر في القصيدة العربية بالحب. فقليلاً ما حدثنا الشاعر إلا عن الحب القديم، لأنه حب مفقود دائماً. إنه ضائع في ملعب الدهر، والشاعر يشكو دائماً من الصرم والقطع والمسافة الزمانية والمكانية التي تفصله عن محبوبته كأن الأصل في علاقة الحب هو الهجران والانفصال»[2].

فإذا من الطلل الذي هو موضوع الحنين إلى الربع والطفولة والجمال والترف والحب، وحين يكون الحب عند امرئ القيس، فإن جسد المرأة وعواطفها ونفورها ووصالها وأوصافها تتحول مع الخمرة وسرى الليل إلى أجواء المعاناة الكبرى، تجاه المشكلة الأساسية الانقضاء والانفصال.

في القسم الثاني من القصيدة يبدو امرؤ القيس شاباً فاتكاً فبعد وقوفه على الأطلال فطن لمغامرة «دارة جلجل» وما جرى له فيها مع جمع من الفتيات العذارى يتدللن عليه، ويرتمين بالشحم واللحم، بعد أن نحر ناقته لهن.

ثم يصور ما جرى له مع عنيزة في خدرها من إصراره على المغامرة وإصرارها

---

(1) راجع شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، ص62 - 63.

(2) مطاع صفدي: قراءة ثانية للشعر الجاهلي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، عدد10، شباط 1981، ص16.

على التدلل. ثم يصور بعد ذلك مغامرة مع امرأة بيضاء، فوقف عند مفاتنها فوصف قوامها ولونها وخدها ونظرتها، وجيدها وشعرها، وغدائرها، كما وصف كشحها وأناملها وإشراق وجهها وترف عيشها.

هذا الوصف للجمال الجسدي هو من أنواع الغزل الجريء الواضح المفضل ورد عند امرئ القيس في تلك المغامرة مع امرأة جميلة يحيط بها الحراس الذين تجاوزهم جميعاً ووصل إليها وأمضى الليل معها.

قد يكون لدى امرئ القيس ما يسوغه لأن الجاهلي لا يجد في حياته الضيقة تعبيراً عن حس الجمال إلا في الجمال الأنثوي المادي. لأن الجمال الخلقي المعنوي لم يكن ليعوض عن جمال الصورة عنده وإبداع الخلقة. وربما لأن المرأة كانت شيئاً مهماً في حياة البداوة وحياة الجاهلي والجمالية. إنها صورة أخرى من صور التعبير، إنها لغة الجمال المشترك بين الجاهلين جميعاً يلتقون عندها ويشتركون فيها ويتحدثون بها الحديث المشترك»[1].

إن امرأ القيس في هذه القصيد،ة يبين مدى تأثيرالصورة الجميلة في النفوس، في حين أن أكثر الشعراء أهملوا هذه الناحية، ولم يكن منهم حولها إلا لفتات قصيرة، يقول امرؤ القيس:

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة   إذا ما أسبكرت بين درع ومجول

كما أن امرأ القيس يركز ثانية على هذا المجال لأنه يُصبي الحليم فيلفته عن كل شيء ويضطره إلى أن ينظر ويديم النظر إليها، فهو عندما يصف إشراقه وجهها يصفها بأداء قوي مركز يقول:

تضيء الظلام بالعشي كأنها   منارة راهب ممسى متبتل

والكلام على ذلك قد يطول ويطول ولكن المجال لا يتسع هنا إلى أكثر من ذلك ليتاح لنا الوقت لكي ننقل الكلام والحديث عن شعر آخر هو:

عنترة بن شداد:

«هو عنترة بن شداد بن عمر بن المخزومي، ادعاه أبوه بعد الكرّ وذلك لأن أمه

---

(1) راجع شكري فيصل: م. س. ن. ص177.

سوداء ويقال لها زبيبة. وكانت في الجاهلية إذا كان للرجل منهم ولد من أمه استبعدوه. وكان لعنترة أخوة من أمه عبيد، وكان سبب ادعاء أبي عنترة إياه، أن بعض أحياء العرب أغاروا على بني عبس فأصابوا منهم واستاقوا إبلاً فتبعهم العبسيون فلحقوهم وقاتلوهم عما معهم، وعنترة يومئذٍ كان فيهم، فقال أبوه: كرّ يا عنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر، إنما يحسن الحلاب والصر فقال: كر وأنت حر[1].

يقول بلاشير: «يظهر عنترة في آن واحد بطلاً عبسياً، وعاشقاً ليلفت أنظار ابنة عمه إليه»[2].

يقول علي شلق: في حب عنترة لابنة عمه مالك: «كانت عبلة ناشئة لعوباً استهوته بنظرتها وسمرتها وعينيها وشمائلها كلها، وقد عرفت عبلة من عنترة ذلك الحب، وطربت لذيوع صيته شجاعاً محارباً وشاعراً مميزاً إلى جانب اعتراف أبيه بأنه ولده، وإقرار القبيلة كلها أنه فارس عبسي لا يقهر.

ولكن كان ينافس عنتره على حبها (عمارة بن زياد) أخو الربيع بن زياد الفارس المشهور والزعيم العبسي المنوه عنه، وقد تردد أبوها مالك بتزويج عنتره عبلة، نظراً إلى كونه عبداً، وفضل عليه «عمارة» أحد أسياد بني عبس، ولكن عبلة لم تكن تريد سوى عنتره، وكان عنتره وفياً في حبه عفيفاً شريفاً، تماثل شمائله النبيلة حاتم الطائي، ويفتح الباب للحب الذي نما وشاع في عصر بني أمية والذي وصف بأنه الحب العذري. وحب عنترة ما كان يغفل محاسن عبلة بل هو يشتهيها ويصرف عن سواها، ويرصد قلبه لهواها»[3].

لقد ذاق عنترة من الغرام أعنفه، فقد أحب أعظم الحب وأشده ابنة عمه عبلة بنت مالك. ولكن عنتره لم يكن مفعماً في حبه ليظهر آثار هذه النعمة في شعره. بل كان شقياً تعباً يطمع في عبلة من غير طائل فيصده والدها وأخوها عمر.

«إن أكثر المصادر العربية لا تأتي على ذكر عبلة إلا في مجال تشبيب عنترة بها

---

(1) الأغاني م3 ج7. ص132.
(2) بلاشير: تاريخ الأدب العربي م2، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1973، ص97.
(3) علي شلق عنترة بن شداد، دار المدى للطباعة، بيروت 1985، ط1، ص13 - 14.

وحبه لها، فلم تنوه هذه المصادر عما إذا كانت قد تزوج بها أم بقي حبه معلقاً وتزوجت هي سواه. وقد ذهب بعض الباحثين وبينهم عمر الدسوقي في كتابه «الفتوة عند العرب» إلى أن عنتره لم يتزوج عبلة بل تبتل في محراب حبها وأن أباها وأخاها منعاه زواجها وأبيا عليه مصاهرتهما، وأنها زوجت أحد أشراف قومها وزفت إليه على الرغم من عنترة»[1].

«لكن شكري غانم الشاعر اللبناني الفرنكوفوني الأول في الشرق قال في مسرحيته عنتر وعبلة التي مثلت خمس عشرة سنة على مسرح الأوديون منذ سنة 1904 في باريس في الربع الأول من هذا القرن أن عنترة وعبلة تزوجا ولكن الحساد لم يتركوا لهما السعادة الزوجية. بعدها غدروا به وقتل بسهم مسموم. إنما الزواج لم يأت برضى والدها بسهولة بل بعدما طلب إلى عنترة معصيه، وهي أن كل من أراد وطلب عبلة فعليه أن ينشد هذه المعصية، وهي الحصول على الجواهر التي ترصع تاج ملك الفرس. أجاب عنترة «أن طلبك مهما يعلو ويرتفع فلا يصل إلى السماء إلى القمة التي أضع عليها عبلة. فنادى مالك إحدى وصيفات ابنته وطلب إليها أن تنشد ابنته الأغاني فأنشدتها:

كالعصافير نياق ذات أكتاف تطير
صوفها ثلج عليه من حلي الماس نور
من بها يمهر حبي مالكاً طبي يصير

وعنتره الذي لم يعجز عن تحقيق هذه الأمنية ملك قلب عبلة وتزوجها»[2].

في كتاب الوافي ورد لعنترة نص رديف من معلقته بلغ تعداده اثنين وعشرين بيتاً، وهو غير محلل، يبلغ عدد أبيات هذه القصيدة في الديوان مئة وتسعة أبيات. يبدأها بالقول:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

كما ورد ذكر عنتره في باب القصص الشعبي من خلال نص غير محلل أيضاً

---

(1) محمد علي الصباح، عنترة بن شداد: دار الكتب العلمية - بيروت - ط1، 1990، ص77 - 78.
(2) شفيق البقاعي: نقلاً عن رسالته للدكتوراه دولة في الأدب المقارن العالمي والأدب الحديث في لبنان والمؤثرات الغربية في مجرى تطوره 1850 - 1950 ص410 لم تنشر بعد.

تبلغ عدد أبياته سبعة قالها بعد غياب عن ديار محبوبته مترقباً من قلبها التذكار يقول:

أتاني طيف عبلة في المنام وقبلني ثلاثاً في اللثام»[1]

أما في كتاب المفيد فقد ورد النص الثاني نفسه مضافاً إليه بعض التعليقات على الأسلوب وعلى قيمة سيرة عنترة بما لا يزيد عن ثلاث صفحات.

في القصيدة الأولى لقد قرن عنترة بين الحب وبين فضائل الخُلق... فكان يتمنى أن يطوي هذه الحدود بينه وبين قبيلته وبين ابنة عمه وأن يتقرب منها، فكان سبيل تقربه أن يمتدح بشجاعته وكرمه لا بأسفافه، وبوصفه واحتشامه لا بإفحاشه متجنباً كل ما يؤدي إلى هذا الفحش والإسفاف في وصف المحاسن والتغني بها، يقول:

يخبرك من شهد الوقيعة أنني أغشى الوغى وأعف عند المغنم

ويقول:

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

أما في القصيدة الثانية فعنترة يعبر عن حبه الشاق لعبلة عن طريق الطيف. «ولعل زيارة الطيف واحدة من أبرز ظواهر الشعر العربي التراثي كله. ولا بد لمثل هذه الظاهرة الواسعة الانتشار من أن تكون ذات معنى ودلالة أصيلة... فالطيف محاولة لاسترداد الفردوس المفقود وبالتالي فهو شكل من أشكال الانصياع، أو لنقل هو مظهر لا شعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق. إنه احتجاج مقنع ضد البرهة المفرغة، ومحاولة تعويضية لخلق برهة الفرح المنهوبة. ولذا فهو النتاج الضروري لنظام الرقابة»[2].

ولما كان الطيف يمثل إصرار الذاكرة على رفض الامحاء وإصرارها على المطالبة بالحق الكوني للروح، أو التشبث بالحاجة الأزلية للفؤاد، فإنه بالضرورة شكل فني ونفساني من أشكال التعبير عن الوعي الممزق بين مثال إرضاخي وحاجة تشكل البرهة المركزية في تركيب الماهية البشرية»[3].

---

(1) الوافي في الأدب، ص359.
(2) يوسف اليوسف: الغزل العذري اتحاد الكتاب، دمشق، 1978، ص39.
(3) م. س. ن. ص40.

وهكذا فبقدر ما يعكس الطيف امتثال الشاعر للمثال، فإنه يبدي محاولة تبذلها الروح ابتغاء تحرير الإرادة من إسارها، يقول:

ولولا أني أخلو بنفسي وأطفئ بالدموع لظى هيامي
لمتّ جوى ولا أشكو لأني أخاف عليك يا بدر التمام،
وكيف أروم منك القرب يوماً وحول خباك أسد في الآجام

تتبدى في هذا الشعر بنية الخيال التي تتألف من عناصر الحاجات المزجورة، كأنها خاضعة للهيمنة الخارجية. ولكن حين تصر هذه الفاعلية على تصوير المزجور واسترجاعه في أشكال فنية، فإنها تبرهن على كونها أداة ممتازة لتجاوز القهر.

فالطيف إذن هو أحد الأخيلة البارزة في النتاج العذري، هو الهاجس المتسلط الذي يفرزه قلق الحرمان. ولكنّ هذا قد لا ينطبق على شاعر يأتي الكلام عنه هو:

عمر بن أبي ربيعة

«هو عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة... يكنى أبا الخطاب... ولد عمر ليلة مقتل عمر بن الخطاب. ومات وقد قارب السبعين أو جاوزها كان والده عبد الله تاجراً موسراً، وكان متجره إلى اليمن وكان أكثرهم مالاً»[1].

يقول كارل بروكلن: «كان عمر بن أبي ربيعة من بني مخزوم، وهم بطن من أشراف قريش وكان أبوه عبد الله من أغنى تجار مكة. ويبدو أن عمراً قضى شبيبته في المدينة ولكنه جاء إلى مكة في بكرة عمره، وبقي وفياً لها، إذ كان موطن أسلافه حتى مات. وقد كفاه أبوه هم التفكير في ضرورات العيش، ولم يساوره ذلك الطموح الذي اجتذب أقاربه إلى مخالطة الحروب والفتن في ذلك العصر، بل كان رجلاً حراً يتذوق الحياة ويرتضعها أفاويق حافلة كاملة ثم تفيض الأحاسيس التي يوقظها في نفسه تبدل ألوان مغامراته غناء وقصيداً»[2].

إن عمر بن أبي ربيعة هو شاعر الحب، يؤثر فيه التمتع باللذة الحاضرة لا يقيده

---

(1) الأصفهاني الأغاني جزء1، م1 ص28، ص32.
(2) كارل بروكلمن: تاريخ الأدب العربي، تر عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، 1976، ص288.

في ذلك إلا قيد مكانته الاجتماعية. فالحب في نظره هو فردوس الحياة، والتطلع إلى الجمال والإقبال عليه بكل ما يملك من قوة، وهذا الإقبال الذي يستبد بجميع القوى لم يكن عمل عقل أو قلب، بل كان عمل إحساس لا غير.

«لقد وضع زكي مبارك في حب ابن أبي ربيعة كتاباً ذهب فيه إلى أن عمر لم يحب بقلبه، وإنما بعقله ولسانه، ودلل على ذلك بتعدد محبوباته، فزعم أن من أحب غير واحدة فقلبه لم يحب. وزاد فوق هذا أن عمر كان حضرياً، ومن هنا فهو يتهمه في حبه، لأنه يرى أنه قلما يصدق للحضريين حب»[1].

تبين من خلال قصائده، أن الجمال هو السحر الذي يذيب كيانه جملة فيتهافت عليه تهافتاً، وينهال عليه إنهيالاً، لا لشيء إلا لأنه جمال وموطن فتنه، والجمال عنده قدّ وشكل ولون واطياب، أي كل ما يدغدغ الحواس.

أما الجمال المعنوي فقلما يحتفل به، ولذلك قصر همه على وصف المادية من جمال المرأة، ووصف ميولها وأهدافها ولكن ضمن نطاق الجمال.

لقد كان كل شيء في حياة عمر وسيلة إلى الاتصال بالمرأة وذكرها والتحدث إليها. ولا سيما الحج، فلم يكن ابن أبي ربية يفهم من موسم الحج إلا أنه معرض إسلامي للجمال، وكان إذا قرب الموسم تعرض للحجيج في المدينة وفي الشام والعراق؛ يلتمس نساءهم، ويتبين هوادجهن، وإذا وافى الحجيج مكة وغيرها من مواضع المناسك، كان عمر قد أحصى النساء اللواتي يجب أن يكون بينه وبينهن لقاء أو حديث، حتى إذا انتهى الموسم أزمع الحجيج العودة إلى بلادهم، رأيت عمراً مقسماً بين نساء المدينة ونساء الشام ونساء العراق، يشيع هذه ثم يعود إلى تلك، يترك هاتين ليعود إلى أخرى، وهو لا يفرغ من تشييع امرأة إلا قال فيها الشعر يسبقها إلى موطنها.

هذا هو عمر وهذا هو حبه الذي يتجه إلى الحضارة المتأنقة وإلى المرأة المترفة.

«إنه الحب المادي، وعمر سيده، كان لعوباً، ومنصهراً ومأخوذاً بالجمال، ومفاتنه الأنثوية. حبه كان عبثياً لاهياً وكأنما نسميه الحب البرجوازي لطبقة من

(1) جبرائيل جبور، عمر بن أبي ربيعة: دار العلم للملايين ط3، 1991، ص14.

أثرياء النعمة على نهج حياتنا المعاصرة...»[1].

كما يتجلى هذا الحب من خلال شعره بعيداً كل البعد عن الحنين والاشتياق. فلذلك تكاد تجمع المصادر على اعتبار عمر مثالاً أو نموذجاً يشبه النقيض للعذريين. قضى شبابه في المدينة ثم في مكة، متمكن بقوة من الحياة، نظم الشعر بذوق، تغنى بعواطف حقيقته وواقعيته وعاش حياة المترفين.

وحول هذا المنحنى يعلق شفيق البقاعي في مقاله المذكور أعلاه «إن عمر بن أبي ربيعة الذي ولد وعاش في جو المدينة وهي ذات الطبيعة المادية. حتمت النشأة عليه أن تكون قيد تقاليدها وعاداتها، وكيف به أن ينحرف عنها وهو ابن بيت ثري وتاجر. والتجارة هي في مسارها عملية تبادل وتغيير ليس فيها روح الثبات لأنها تقوم على الربح والخسارة. وأما عمر فقد كان ملتزماً بأبناء طبقته وبناتها وأسرها دون أن يتنازل عن مماشاة حياتها وخصوصاً الأسر العريقة»[2].

يقول طه حسين فيه: «لم يعرض للسياسة ولم تُعرض له، ولم يتصل بالأحزاب، ولم يتخذ شعره وسيلة إلى الخصومة السياسية كما فعل ابن قيس الرقيات، كان يتغزل بالقرشيات جميعاً كما كان يتغزل بغير القرشيات ولا تعنيه صلاتهن الحزبية بل لا يعنيه منهم إلا شيء واحد هو الجمال»[3].

كما يقول فيه طاهر لبيب في كتابه «سوسيولوجيا الغزل العربي»: إنه دون جوان يعيش في وسط من المغنين واللقاءات الأنيقة، مغامرات ارستقراطيي محظوظ، يجد الطريق سهلة إلى النساء ويراهن فوق ذلك يأتين للقائه، ويطلبن الحظوة عنده، كما في قوله:

لقد أرسلت نعم إلينا أن ائتنا فأحبب بها من مرسل متعصّب
فأرسلت أن لا أستطيع فأرسلت تؤكد إيمان الحبيب المؤنب[4]

أما النساء اللواتي يتغنى بهن فكثيرات، وينتسبن بوجه عام إلى الأسر العريقة.

---

(1) شفيق البقاعي: بحث مقارن بين منهجية الحب المادي والحب العذري في كتابه: «الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس مؤسسة عز الدين، بيروت، 1985، ص140.
(2) م. س. ن. ص141.
(3) طه حسين: حديث الأربعاء جا ط12، دار المعارف مصر 1976، ص288.
(4) طاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي، تر حافظ الجمالي وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص151.

ويشير جبرائيل جبور إلى كثرة هؤلاء النساء اللواتي تغزل بهن عمر بقوله: «إن عمر ذكر في شعره أكثر من أربعين فتاة أو امرأة نلن نصيباً من حبه»[1].

«إن أول فتاة أحبها عمر هي الثريا بنت علي بن عبد الله وكانت فتاة مكية قرشية من بني عبد شمس، حباها الله بالغنى والجمال وكرم الأصل، كما أحب بعدها عائشة بنت طلحة، وسكنيه بنت الحسين، وزينب ورملة وفاطمة. . . ونعم وغيرهن وكلهن من الأسر الغنية العريقة وينتسبن إلى أصل شريف»[2].

وما يهم هنا هو حب عمر «لنعم» و«لهند» لأن شعره فيهما قد ورد في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية - كما هو معروف - والدارس لهذا الشعر يلاحظ أن هناك فتاة استأثرت بجزء كبير من حبه، وقال فيها أشهر قصائده على الإطلاق.

ومن هي «نعم» التي قيلت فيها تلك الرائية الشهيرة: «لقد قال بعض الرواة إنها كانت امرأة من قريش من بني جمح وكانت أم بكر.

«يظهر من بعض أخباره مع نعم ومن أشعاره فيها أنها مكية، وأنها كانت تتردد إلى البادية، ولعلها كانت من هذه الأسر التي ألفت الإقامة في البادية في مواسم خاصة، كما كان يفعل كثير من الأمراء والخلفاء في عهد بني أمية في الشام»[3].

ومن الملاحظ أن أهل نعم أو ذويها أو غيرها من النساء اللواتي تغزل بهن عمر، كانوا ينكرون عليه ذكرها في شعره، وقد صرح بهذا هو نفسه حين قال:

إذا زرت نعماً لم يزل ذو قرابة   لها كلما لاقيتها يتنمر[4]

أما حبه لنعم فظاهر في أكثر شعره فيها، فهو لم يقتصر في هذا الشعر وصف جمالها كما كان يفعل في كثير من شعره الذي قاله في نساء أخريات، بل أظهر وجداً وعاطفة لم يظهر مثلهما إلا للقليلات من صاحباته الكثيرات في عهوده المختلفة. فهو في رائيته مثلاً يكرر اسم نعم في أبيات متتالية بكثير من اللهفة والشوق، يقول:

---

(1) جبرائيل جبور: عمر بن أبي ربيعة: دار العلم للملايين ص3، 1981، ص32.
(2) راجع م. س. ن. ص33 - 65.
(3) م. س. ن. ص213.
(4) الوافي ص201.

أمـن آل نـعـم أنـت غـاد فـمـبـكـر

تــهــيــم إلـــى نـــعـــم . .

ولا قرب نعم إن دنت لك نافع . . .[1]

لقد سلك عمر في هذه القصيدة مسلكاً جديداً من القصص الشعري الذي لم يظهر مثله إلى عند امرئ القيس.

في القسم الأول من القصيدة يبدأ عمر رائيته، بالتساؤل على الطريقة المألوفة في تجاهل العارف عن آل الحبيبة التي يبكر في الغدو إلى منازلها. ويذكر هيامه بها، ومحاولة زيارتها، وغضب أهلها لذلك. ثم يتذكر موقفاً له معها، وكيف سألت عنه رفيقتها حين اقبل عليهما، وأنكرت هيئته وقد غيره التنقل في الفلوات في حرّ الضحى وبرد العشي. ثم ينتقل إلى وصف ليلة قام فيها بزيارتها على الرغم من كل العقبات: الرقباء ضوء القمر الرعيان. ثم كيف فاجأها وهي في خبائها، ثم كيف تولهت، وجزعت أنكرت عليه مثل هذه الجرأة، ثم بعد ذلك لانت وأفرخ روعها، وقضى معها ليلاً في مجلس لهو لم يكدره مكدر، حتى انبثق الفجر ونادى مناد بالرحيل، فقامت ونبهت أختيها وقصّت عليهما خبر مغامرة هذا الفتى العاشق. فخففتا من خوفها وساعدتاها على حبها، حتى تجلت للأخت الصغرى حيلة في أن يتنكر فيلبس درعها وبردها ويصطنع الحذر والحيل لئلا يقع بمثل ما وقع به من مأزق وذلك حين يقول:

فقالت لأختيها أعينا على فتى   أتى زائراً والأمر للأمر يقدر[2]

عدد أبيات النعمية أو قصيدة (أمن آل نعم) - كما يعرف في الديوان - اثنان وثمانون بيتاً، أما في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية فعدد الأبيات التي تدرس في كتاب المفيد خمسون بيتاً وعدد صفحات التحليل ثمان، ويدرس عمر من خلال قصيدتين أخريين: واحدة بعنوان «وهل يخفى القمر» وعدد أبياتها ستة عشر بيتاً وعدد صفحات التحليل أربع.

هذه القصيدة لا تقل شأناً عن قصيدته «أمن آل نعم» وفيها لا يذكر عمر إسم

(1) المفيد ص193.

(2) المفيد في الأدب العربي، م، س، ن، ص197.

حبيبته، فقد تكون هنداً أو نعماً أو رباب أو غيرها من النساء. وهكذا كان عمر يحاول في هذه الأشعار التي يذكر فيها هنداً أو نعماً أو غيرها الاحتراس من التشهير بفتاته التي يتغزل بها صيانة لها أو خشية من ذويها. في القسم الأول من القصيدة يقف الشاعر على الأطلال يصفها ويسألها عن حبيبته. في القسم الثاني يصف صورة ذلك المكان الذي كن يتمشين فيه بنباته وزهره وجوه العابق ثم يصف اللقاء وما دار بينه وبينهن من أحاديث.

أما في القسم الثالث يتحدث عن ظهوره فجأة على صهوة جواده الأغر. فهو كالقمر لا يخفى ظهوره، ويصل عمر إلى الفتيات تفوح منه رائحة المسك، فيسعدن بلقائه بعد أن بدد ضجرهن.

أما القصيدة الثالثة فهي عبارة عن نموذج للتحليل. عدد أبياتها ثلاثة عشر بيتاً. وهذه القصيدة الدالية من أشهر قصائده. وقد كان عمر يفتخر بهذه القصيدة كما كان يفتخر بالنعمية.

فهو يبدأها بسؤال هند صاحباتها حين تعرت تبترد:

زعموها سألت جاراتها   وتعرّت ذات يوم تبترد

أما في كتاب الوافي فيبلغ عدد أبيات الرائية سبعة وأربعين بيتاً وصفحات التحليل فتبلغ أربعاً. أما القصيدة الثانية وهي بعنوان «وهل يخفى القمر» فعدد أبياتها ستة عشر بيتاً، في حين يبلغ عدد صفحات التحليل صفحتان اثنتان. والقصيدة الثالثة والتي هي نموذج للتحليل فيبلغ عدد أبياتها خمسة عشر بيتاً.

يبقى أن نشير إلى أن عدد أبيات القصائد الثلاث في الكتابين متقاربة جداً. بينما الفرق يظهر واضحاً في عدد صفحات التحليل في القصيدة الأولى والثانية. كما تجدر الإشارة إلى أن السؤال عن عمر يطرح في الامتحان الرسمي من الأسئلة الإلزامية. الشيء الذي يدل على مدى التركيز على عمر في مقابل عدم التركيز على جميل بن معمر كما سنرى.

جميل بن معمر:

«هو جميل بن عبد الله بن معمر بن الحارث... بن قضاعة من بني عذره،

وجميل شاعر فصيح مقدم جامع للشعر والرواية، لقد كان راوية هدبه بن خشرم»[1].

يقول بلاشير:

«جميل هو شخصية تاريخية من بني عذره أمضى حياته كلها في ولاية سعيد بن العاص. لقد شبّب جميل ببثينه، ويروي أن مساجلة شعرية ومناقضة هجائية جرتا مع أحد حماة بثينة؛ فرفعت بهذه المناسبة شكوى إلى والي المدينة أو نائبه في وادي القرى، فلما أنذر جميل بالموت هرب إلى الشام أو فلسطين، وجرت هذه الحوادث على وجه الدقة زمن الخليفة عبد الملك بن مروان»[2]. وقيل إنه هرب إلى مصر ومات فيها.

كما جاء في الأغاني «أن جميلاً عشق بثينة وهو غلام، فلما بلغ خطبها ومنع منها، لأنه كان يقول فيها الأشعار حتى اشتهر وطرد ليمنع من الزواج بها، لأن عادة العرب كانت لا تنكح الرجل امرأة شبب بها قبل خطبته، وقد جروا على هذا في جاهليتهم وفي صدر الإسلام»[3].

تتركز حياة جميل في هواه لبثينة، في أن الهوى كان أبرز الجوانب التي حفظها التاريخ الأدبي عن هذا الشاعر، لقد لقي جميل بثينة وهي فتاة فأحبها واستحكم الحب في نفسه فنشد وصالها، غير أنه لم يوفق في الزواج منها وإنما ظفر بها رجل آخر، وكان زواج هذا الرجل منها هو الضربة التي فجرت في نفس جميل اعمق المشاعر التي صاغت ألواناً من القصائد الرائعة.

«أما في المرحلة الأخيرة من مراحل حبه فتعرض الشاعر لمحنة جديدة فجَّرت أعمق عواطفه وأثارت مكوناته... قالوا إنه عدد السبل إلى بثينة وحاول أن يتصل بها عن طرق مختلفة، فشكاه أهلها إلى السلطان، وذكروا ما كان له من محاولات في زيارتها وتغنيّه بها وتعرضه لها. فأهدر السلطان دمه»[4].

وما من شك في أن هذا الحادث كان من العناصر الجديدة التي أشاعت في

---

(1) الأصفهاني، الأغاني، م3 ج7، ص72 - 73.
(2) بلاشير تاريخ الأدب العربي م3، تر، إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1971، ص278.
(3) الأصفهاني، الأغاني، م3، ج7، ص81، ص181.
(4) شكري فيصل: تطور الغزل في الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، ط5، سنة 1959، ص294 - 295.

نفس الشاعر القلق والاضطراب، فلم يعد في وسعه أن يطمئن إلى حياته بين قومه، فلذلك آثر التنقل بين الشام واليمن، وكانت مصر البلد الذي نزله جميل بن معمر وثوى فيه من غير قفول على حد قوله:

صدع النعي وما كنى بجميل وثوى بمصر ثواء غير قفول[1]

يدرس جميل في المرحلة الثانوية من خلال قصيدة واحدة عدد أبياتها في كتاب المفيد عشرة أبيات، عدد صفحات التحليل ثلاث، بعنوان (لقد فرح الواشون). وهناك نص رديف عدد أبياته اثنا عشر بيتاً وهو بعنوان «وفاء».

أما القصيدة الأولى، فتوشك أن تكون من أحفل ما وصلنا من شعر بالمواقف المختلفة المتناقضة التي يقضيها العذريون أنفسهم من حبهم، ومن أهلهم ومن الواشين بهم، من ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم، وإعراض أحبتهم، ووصل هؤلاء الأحبة لهم.

لقد مضى جميل يتحدث عن الواشين، عما تعرض له هذا الحب من جانبهم مرة ومن جانب المشفقين مرة أخرى، أولئك الذين يعرفون ما يقاسي الشاعر ولكنهم يحملونه على شيء من الأناة والتصبر، ويطلبون إليه التجمل والتمهل، فإذا هو يرد عليهم بشيء من الاندفاع غير يسير.

ثم بعد ذلك، يخرج الشاعر عن نطاق التفكير والموازنة الفعلية إلى نطاق آخر هو نطاق العاطفة المشبوبة التي لا تعرف إلا التسلط والتحكم. إن بثينة ذهبت بعقله، وتركته محض عاطفة. ثم يمضي الشاعر ليقلب هذا الحب على وجه آخر: إنهما محبان ليس عندهما إلا هذه الذكريات، يستعيدان فيها كل ما كان بينهما، وإذا دارت هذه الذكريات بينهما، كان كل ما لديهما في التعبير عنها والانسياق معها، هذه الدموع التي يحدثنا عنها جميل حديثاً ملؤه الأسى... إنه يربط بين هذه الدموع وبين عيني بثينة التي يزينها الكحل.

كما يظهر جانب جديد من جوانب هذا الحب هو الجانب الذي يتصل بنفس الشاعر وأسرته، وما يلقى هو وما تلقى هي من عنت ومشقه، لا يملك معهما الشاعر إلا أن يندب حظه وحظ أسرته وما جرى عليهما.

---

(1) الأصفهاني، الأغاني م، س، ن، ج7، ص81.

ثم يصور جميل لقاءه لبثينة هذا اللقاء السريع الخاطف مرة، أو اللقاء الوصل الخائف مرة أخرى. وما من سبيل يمكنه الوصول إليها إلا هذا السبيل الوعر الشائك. ويبلغ جميل الذروة حين يركز طبيعة هذا الحب الذي لا يقوم بينه وبين بثينة، بأنه هذا الحب الذي أسره وقتله. ولكنه مع ذلك لا يبكي نفسه إنما يبكي قاتله، ولم يتعود الناس في دنياهم التي يحبونها، وعاداتهم التي اصطلحوا عليها، أن يشهدوا قتيلاً يبكي من حب قاتله. إنهم يشهدون القتيل الذي يثأر من قاتله، فهو يقول:

خليلي فيما عشتما هل رأيتما قتيلاً بكى من حب قاتله قبلي[1]

وحين أصبح الشاعر في تلك الحال، أدركه الإعياء وغمره اليأس فآثر أن ينطلق في فضاء الله الفسيح بعيداً عن الرقباء والحساد. إن ذلك نوع من الانتحار والموت شريداً ضالاً في هذه الأرض القفر أو في تلك.

أما في كتاب الوافي فعدد أبيات القصيدة ثلاثة عشر بيتاً وعدد صفحات التحليل أثنتان، بالإضافة إلى نص رديف غير محلل لمجنون ليلى عدد أبياته واحد وعشرون بيتاً، وتجدر الإشارة هنا إلى أن جميلاً لا يطرح في الامتحان من الأسئلة الإلزامية.

ابن زيدون:

هو أبو الوليد أحمد بن المخزومي أهم شعراء قرطبة في ذلك العصر، تمتع بمكانة عالية في المجتمع القرطبي بفضل ما أنفق في تعليمه من عناية... وما وهبه الله من ملكة طيبة، وقد تجلت شاعريته وسنه تقارب العشرين... ثم لم تلبث العلائق أن اتصلت بين ابن زيدون وولادة التي كانت في نساء أهل زمانها واحدة أقرانها. سليلة بيت ملك إذ أنها بنت الخليفة الأموي محمد بن عبد الله الملقب بالمستكفي بالله، ولما مات أبوها نزعت عن الحريم، وخرجت إلى مجامع الأدباء والعلماء... وكان مجلسها في قرطبة منتدى الأحرار، وفناؤها ملعباً لجياد النظم والنثر، يغشو أهل الأدب إلى ضوء غرتّها أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها[2].

---

(1) الوافي في الأدب العربي، م، س، ن، ص192.

(2) انجيل بالنتيا: تاريخ الفكر الأندلسي، تر حسين مؤنث ط1، النهضة المصرية 1950، ص80.

يُدرس ابن زيدون في كتاب المفيد من خلال قصيدة مؤلفة من ثلاثة وعشرين بيتاً محللة بخمس صفحات، أما في كتاب الوافي فعدد أبياتها يبلغ ستة وعشرين بيتاً محلله بأربع صفحات، وهي في الديوان واحد وخمسون بيتاً، وهناك نص رديف بعنوان «سلوتم وبقينا عشاقاً».

أما القصيدة الأولى فهي بعنوان «أضحى التنائي» تتلخص ظروف إنتاجها ومضمونها بالآتي: لقد اتصل ابن زيدون بولادة، وبعد فترة توطدت علائق هذا الاتصال فأحب ابن زيدون ولادة التي كانت حبيبة وشاعرة وبنت آخر خلفاء بني أمية الملقب بالمستكفي، ثم كتبت إليه ذات مرة مستجيبة إلى اللقاء بعد طول إلحاحه تقول:

ترقب إذا جنّ الظلام زيارتي فإني رأيت الليل أكتم للسر.

بيد أن السر لم يلبث أن ذاع أمره، وأحس الحبيبان أن هواهما في خطر، ثم إن ابن زيدون ترك غصناً مثمراً بجماله وجنح إلى غصن لم يثمر، - كما يقول ابن بسام (مشيراً إلى تعلق ابن زيدون بجارية سوداء لولادة) - فبدأ قلب ولادة يتحول عن ابن زيدون ولقيت هي في ذلك الحين أبا عامر بن عبدوس وكان كلفاً بها، يطمع في أن يظفر بودها غير أنه كان رجلاً جاهلاً لا ذكاء فيه، ولا علم عنده، وكان إلى جانب ذلك معتزاً بنفسه، يحاول جهده أن يغطي جهله بماله العريض، الذي استطاع بفضله أن يصبح من وزراء أبي الحزم بن جهور واجتذب ولادة إلى ناحيته فثارت حفيظة ابن زيدون وجعل دأبه السخر من أبي عامر بن عبدوس وكتب إليه خطاباً على لسان ولادة، هذا الخطاب تناقله الناس في ذلك الحين واعتبروه من أروع غرر الأدب العربي يبدأ الخطاب بقوله: «أما بعد أيها المصاب بعقله المورط بجهله، البين سقطه، الفاحش غلطه...»[1]. وقد أفحش ابن زيدون في هجاء ابن عبدوس في هذا الخطاب إلى درجة جعلت ولادة تنفر منه، وتبدل محبته بغضب شديد.

أما ابن عبدوس فراح يدبر له المكائد، كتهمة تبديد أموال أؤتمن عليها فزج في السجن، وراح يرسل رسائل الاستعطاف إلى أصحابه ولكن دون جدوى، ثم ما

(1) أنجال بالنتيا تاريخ الفكر الأندلسي، م. س. ن. ص82.

لبث ابن زيدون أن هرب من سجنه وقضى بعدها فترة من الزمن في قرطبة يأمل أن يرى ولادة، ثم أرسل إليها بقصيدته (النونية) يتشوق إليها ويدعوها إلى اللحاق به، يبدأها:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ولكن ولادة لم تجبه إلى ما طلب، فمضى يستضيء بنور محياها في الليل البهيم كما يقول ابن خاقان. أما ابن زيدون فقد عاد إلى قرطبة بعد شفاعة أبي الوليد بن جهور عند أبيه حتى عفا عنه. وفي القصيدة يبدو الشاعر متألماً لأن الحبيبة بادلته القرب بعداً والوصل جفاء وصدا، فيقف منها الشاعر وقوف مناجاة فيه معان عديدة من التمني والتحسر والاحترام والإجلال، فينتقل بعد ذلك إلى التحسر على فراق أحبته ومغادرة جنته، ثم لا يلبث أن يستسلم إلى اليأس ثم يفصح بعد ذلك عن صبابة حيال ولادة في أسلوب من الحزن الشامل، وفي موقع توسل مضن، وطرق على الأبواب عبر المسافات، يطلب ابن زيدون إلى ولادة الوصال ولكن بدون جدوى. «أما ولادة فليس في أخبارها ما يدل على أنها كان لها بعد ذلك صلة بابن زيدون. ويبدو أنها انزوت عن الناس مقتصرة على صلتها بابن عبدوس؛ حتى أدركتها المنية في سن عالية»[1]

ابن الرومي:

هو علي بن العباس بن جريج، ويبدو أن أول من أسلم من آبائه، أبوه القريب العباس، وقد نشأ على الولاء لعبد الله بن عيسى بن جعفر بن المنصور العباسي. وكان يوناني الأصل كما يشهد بذلك اسم جده، ونراه في شعره ينسب نفسه إلى اليونان.

لم تكن أمه يونانية بل كانت فارسية. وعلى نحو افتخاره بأصوله من الروم يفخر بأصوله وخؤوله من الفرس.

قد ولد لأبويه ببغداد نضوا ضئيلاً نحيلاً ذميم الوجه تقتحمه العيون. ظل طول حياته ينعي على نفسه دقة جسمه وضآلته وقبحه...

---

(1) م. س. ن. ص84.

يبدو أن أباه كان على شيء من اليسار مكن أسرة ابن الرومي أن توجه ابنها إلى التعليم. . .

لقد تفتحت موهبته الشعرية مبكرة، وكان يظهر بأن الهجاء سوف يغلب عليه طول حياته. وقد مضى يتخذ الشعر حرفه يتكسب بها، فهو يعرضه على علية أهل بغداد»[1].

يُدرسّ ابن الرومي في كتب الأدب المدرسية في باب الوصف من خلال قصيدته المشهورة «وحيد» وهذه القصيدة عبارة عن وصف غزلي، أو غزل وصفي، عدد أبياتها في كتاب «المفيد» تسعة عشر بيتاً محللة بسبع صفحات. وفي كتاب «الوافي» عدد أبياتها واحد وعشرون بيتاً، محللة بست صفحات. مع العلم أن أبيات هذه القصيدة في الديوان ستة وثلاثون بيتاً. يقدم ابن الرومي هذه القصيدة بعد أن يحياها بكل مشاعره وعواطفه ووجدانه. وهو يحكي عن الجمال الفاتن والشدو الساحر والعشق المتوله:

فهو يصف وحيداً الحسناء وصف من يرى الجمال فيعلق بسناه من قد ومقلتين وجيد وخد ووجنتين. ثم يصف شدو وحيد المغنية ويرق وجدانه ليغرق من النغم ويدخل فيه. ويجوب أبعاد صوتها ويترجمه ترجمة مستلهمة فهو يشبه مغنيته بأشهر المغنين (كمعبد) و(ابن سريع) وغيرهما. وكأنه قد بلغ في تحسس الصوت مرتبة الموسيقيين الذين يتمثلون للأنغام ألواناً وزخارف وأوشية تكاد تنطبع في صفحة الخيال، أو تكاد تدركها العين بشدة في قرارة الوجدان. إنه يصل الرؤية والسماع ويترجم بين الحاستين فينقل إلى لغة العيون ما تضمنته لغة الآذن.

وبعد أن ينتهي من وجدانيته الغنّاء، فإنه يعود إلى نفسه ليصف وحيداً المعشوقة ويمرح في آفاقها، ويزهو في مرابعها ويتذوق إبداعها وجمالها، ليكون مع الجمال في أسنى إبانته، ثم يحكى عن أثر حب وحيد في ذاته وعن عذابه من تعلقه بها وهيامه بحبها واستسلامه لأسرها.

من هذا العرض السريع للأوضاع الاجتماعية لشعراء الغزل وللنساء المتغزل بهن قد تتضح طبيعة العلاقة بين الشعراء وحبيباتهم مثلاً: بمن من النساء يتغزل

---

(1) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، دار المعارف. مصر. ط2، 1972، ص296 - 297.

الشعراء، أي الشعراء لأي النساء؟ هل راعى المنهج توزيع النصوص الغزلية بشكل يتلاءم مع دراستها؟

فالجدول رقم (2) يطلعنا على الأوضاع الاجتماعية للشعراء:

	مراكز عليا			مراكز وسطي			مراكز دنيا	
الشعراء	أمير	وزير	شريف	عالم	مثقف	أديب	عبد	مولد
امرؤ القيس	×							
عنترة بن شداد							×	
عمر بن أبي ربيعة	×							
جميل بن معمر						×		
ابن زيدون		×						
ابن الرومي								×

هذا الجدول يظهر قوة في التركيز على الشعراء أصحاب المراكز العليا بينما يظهر ضعفاً في التركيز على الشعراء أصحاب المراكز الوسطى ولدينا 3 شعراء من أصل ست هم أصحاب مراكز عليا.

في الجدول رقم 3 مؤشرات عد توضح هذا التركيز منها عدد القصائد والأبيات وعدد الصحفات المخصصة للشرح.

الجدول رقم 3 يبين مدى التركيز على الشعراء أصحاب المراكز العليا

	عدد القصائد		عدد الأبيات		صفحات الشرح
	محللة	غير محللة	محللة	غير محللة	
المفيد في الأدب العربي:					
امرؤ القيس	1	–	22	–	6
عنترة بن شداد	1	–	7	–	2
عمر بن أبي ربيعة	2	1	66	13	12
جميل بن معمر	1	1	10	12	3
ابن زيدون	1	–	23	1	5
ابن الرومي	1	–	19	–	7
المجموع	7	2	147	25	36
الوافي في الأدب العربي:					
امرؤ القيس	1	1	30	11	4
عنترة بن شداد	–	1	–	7	–
عمر بن أبي ربيعة	2	1	63	15	5
جميل بن معمر	1	1	13	21	2
ابن زيدون	1	1	26	14	5
ابن الرومي	1	–	21	–	6
المجموع	6	5	153	68	22

قراءة الجدول تدل على أن الكتابين كليهما يركزان على الشعراء أصحاب المراكز العليا (امرؤ القيس، عمر، ابن زيدون) مع فارق بسيط في عدد القصائد غير المحللة، في المفيد قصيدة واحدة لعمر بن أبي ربيعة وفي الوافي قصيدة واحدة لكل من عمر وامرئ القيس وابن زيدون.

أما القصائد المحللة، لهؤلاء الشعراء في المفيد فهي أربع قصائد عدد أبياتها

111 بيتاً عدد صفحات الشرح 23 صفحة. أما في الوافي فعدد القصائد أربع، أبياتها 119 بيتاً عدد صفحات الشرح 14 صفحة.

إذا قارنا هذا المعطى بالمعطى عند الشعراء الآخرين نجد الفرق في التركيز كبيراً جداً. فعدد القصائد لدى الشعراء الآخرين في المفيد 3 قصائد عدد أبياتها 36 بيتاً وصفحات الشرح 12 صفحة. أما في الوافي فعدد القصائد اثنتان عدد أبياتها 35 بيتاً وصفحات التحليل 8 صحفات.

أما الأوضاع الاجتماعية للنساء المتغزل بهن، فيمكن الاطلاع عليها من خلال الجدول رقم 4.

جدول رقم (4) يبين أوضاع النساء الاجتماعية

	الوضع الاجتماعي				
النساء	أميرة	شريفة	أرستقراطية	غنية	فقيرة
عنيزة			×		
عبلة		×			
نغم		×			
بثينة				×	
ولادة	×				
وحيد				×	

يظهر من خلال هذا الجدول أن النساء اللواتي وردن في نصوص الغزل والتي هي في معظمها لشعراء من مراكز عليا كما ورد في الجدول رقم (3)، أن هؤلاء النساء هن في وضع اجتماعي واقتصادي مرموق - كما في الجدول رقم (4) - يوازي إلى حد بعيد وضع الشعراء. وكأن هذا الأمر متعمد حتى يظهر الحب من نوع آخر، حب مخملي يسوده اللقاءات الأنيقة والعلاقات الحميمة.

بعد ذلك يمكن تسجيل بعض الملاحظات:

1 - إن معظم نصوص الغزل في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية هي لشعراء مروا بتجارب حب وغرام بصرف النظر عن كون هذا الحب صحيحاً أم

مزعوماً، وهذا الأمر واضح من خلال القصائد المعروضة، ومن خلال شروحات المؤلفين عليها.

2 - من خلال الجداول المعروضة، يبدو التركيز واضحاً على شعراء يتمتعون بمراكز اجتماعية عالية وليس هم وحدهم فحسب، بل إن النساء المتغزل بهن هن أيضاً ينتسبن إلى هذه الطبقة.

3 - إن غزل هذه الفئة هو الغزل الأرستقراطي، غزل المغامرات المشحونة باللذة حيث الوصول إلى المرأة سهل جداً، وفي أكثر الأحيان كانت النساء تأتين صاغرات لتطلب الحظوة لدى هؤلاء الشعراء.

4 - إن القصائد المنسوبة إلى شعراء في طبقة وسطى أو دنيا لا تزيد عدد أبياتها عن ثلث أبيات القصائد المنسوبة إلى الشعراء الآخرين من طبقات عليا. والملفت إن معظم هؤلاء الشعراء لم يرد ذكرهم في باب الغزل في حين قد ورد ذكرهم في باب السيرة، (عنترة) وفي باب الوصف (ابن الرومي)...

5 - غزل النخبة الذي يركز عليه المنهج وهو نوع من الغزل المعلن، والذي تخصص له كتب الأدب صفحات واسعة، هذا الغزل يعلنه الشاعر ويفختر به. يقول طه حسين «فعمر بن أبي ربيعة لا يكاد يترك امرأة من نساء قريش إلا ذكرها وأسرف في ذكرها. والغريب أنه لم يكتفِ بإعلان غزله بل كان يستعين عليه نفراً من أشراف قريش يعينونه ويجدون في هذه الإعانة لذة وغبطة»[1].

إلى جانب هذا الغزل المعلن المتكافئ، هناك حب غير متكافئ بعضه معلن، من نتائجه، أنه منع أصحابه من الزواج بمن يحبون (عنترة، وجميل، وابن زيدون)، وبعضه الآخر غير معلن؛ فكتب الأدب تذكر غير شاعر تغزل بامرأة بغانية أو بجارية أو أمة غزل لهو واستمتاع، غزل السيد بالمسود. تقول سلوى الخماش في هذا النوع من الحب: «إنه يمثل بشكل خفي استمرار «عقلية الحريم» التي تنظر إلى الجواري أو الخدم كممتلكات تعكس استغلال الطبقات العليا للطبقات الدنيا»[2].

---

(1) طه حسين: حديث الأربعاء، ط12، ج1 دار المعارف. مصر 1976، ص300.
(2) سلوى الخماش: المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة، بيروت ص5.

إزاء هذه المعطيات تثب إلى الذهن مجموعة من التساؤلات منها:

1 - في دراسة الغزل كفن أدبي مشهور لماذا اختار المنهج الرسمي هذه النصوص بالذات دون غيرها؟

2 - لماذا لم يراع في دراسة الغزل أكثر الفنون الأدبية ارتباطاً بالإنسان وأكثرها تعبيراً عن عاطفة الحب أقوى العواطف الإنسانية وأعنفها، لماذا لم تراع العدالة والمساواة في توزيع النصوص واعتمادها في الدراسة. بمعنى أن تدرس نصوص في الغزل لشعراء من طبقة دنيا أو وسطى بالمستوى الذي تدرس فيه نصوص لشعراء في طبقات عليا؟

3 - أليس مثل هذا التمايز يطمس جزءاً من الحقيقة الفنية والأدبية على الناشئة؟

4 - نحن في دراستنا للغزل أمام نموذجين مختلفين أشد الاختلاف في تباينهما، كلاهما من الحجاز هما: جميل بن معمر، وعمر بن أبي ربيعة. الأول لا يأبه إلا للمصلحة العامة ولصوت الضمير الحي والواجب. والثاني لا يعرف من الحياة إلا جانبها المرح والحيز الهيّن منها. وكلاهما جدير بالدراسة، فلماذا اهتم المنهج بعمر وخصص لدراسته قصائد عدة. كما خصته كتب الأدب بصفحات طوال من الشرح، في حين لم يدرس من شعر جميل إلا اثنا عشر بيتاً من قصيدة واحدة؟

5 - هل الغزل المعبر عن الحب يجب أن يكون غزل الطبقة الغنية العليا؟ أم أن الغزل هو غزل كل الناس والمعبر عن حب كل الناس. ذلك الحب الذي يصهر بحرارته الملك المتوج، كما يصهر راعي الإبل، وينسل إلى قلب الرجل العادي والمرأة العادية ويقتحم على السياسي والقائد والثري والفقير... لأن الحياة كلها ميدانه والناس كلهم فرسانه؟

6 - ما المغزى الايديولوجي لهذه النصوص المتمايزة وما معنى التركيز عليها دون غيرها ومن المسؤول عن ذلك؟

7 - هل يمكن إلقاء المسؤولية في ذلك «على السياسة وما تمارسه على النظام التربوي من ضغوط تقوم بإخضاع المؤسسة التربوية للسياسات الخاصة بالجماعات السياسية المنغلقة على نفسها، ثم بالتستر على ذلك، ثم تتجلى هذه الضغوط ابتداء

من تعيين معلم أو فتح مدرسة انتهاء بإقرار الموازنات وإصدار النصوص التنظيمية، مروراً بالمناهج وإعداد المعلمين وتدريبهم وغير ذلك»[1].

8 - هل القصد من هذه النصوص توجيه أنظار التلاميذ وأفكارهم على هذا النوع من الغزل ومحاكاته وتمثله، أم القصد نقيضه في سبيل إنشاء جيل محافظ يرفض ذلك رفضاً قاطعاً ويتحاشاه؟

9 - أليس التركيز في دراسة الغزل على نصوص للنخبة من الشعراء قد يؤدي في بعض الأحيان إلى تخلق الطلاب بأخلاق هذه الفئة، كما قد يؤدي إلى تفسير عدم المساواة بين طبقات المجتمع بالوراثة والنبل؟

10 - إن نصوص الغزل التي تدرس على أنها تراثية، ليست متماثلة وإن تكن متشابهة ففي بعضها تنزع اللغة منزعاً انفعالياً مشبعاً بالذاتية، وفي بعضها الآخر مشبعاً بالوقائعية الخارجية. وفي كلا الحالين تستحيل اللغة إلى الشعور وإلى انفعال، كما أن الشعور يستحيل إلى لغة جذابة تشد السامع أو القارئ إليها. فإذا كانت علاقة المرأة بالرجل الشاعر سلبية قائمة على القهر والسيطرة فإن الطلاب يتمثلون ذلك ويكون عندئذٍ قد تم تعليم حضارة القمع وسيطرة الإنسان على الإنسان.

11 - لا يفهم في هذه النصوص على أن الغزل تعبير عن نزعة حيوانية أو شهوة جسدية، ألا يعقل أن يكون الغزل أو الحب دافعاً اصطدم بالحواجز فتحول إلى رغبة جامحة (سبينوازا) وأن الرغبة هي واقع وقد وعى ذاته؟

ههنا يجد البحث جذوره في التحليل النفسي والسوسيولوجي للأدب. وههنا ستتبلور العلاقة بين الشاعر والمرأة من خلال الصورة التي سيرسمها هذا الشاعر المتغزل بها.

ز. صورة المرأة من خلال جمالها الجسدي والمعنوي في نظر الشعراء المتغزلين:

من المعروف أن جمال المرأة هو من أعلى أنواع الجمال وأشدها تأثيراً في النفوس، لأن لجسد المرأة مكانة مهمة في المجتمع العربي فهو يحكم ويتحكم

---

(1) عدنان الأمين: التعليم في لبنان، دار الجديد، ط1، 1994، ص22 - 23.

بكثير من العلاقات الاجتماعية وأساليب العمل والتعبير، ويختصر وضع المرأة في المجتمع عامة.

وبما أن الكلام يتناول جمال المرأة تجدر الإشارة إلى علم الجمال، هذا العلم الذي يقول فيه «بول فاليري»: «ولد علم الجمال ذات يوم من خلال ملاحظة وشهية فيلسوف». إنه يشكل مع علمي الأخلاق والمنطق ثلاثية «العلوم الناموسية» التي كان يتكلم عنها «وندت WUNDT» بأنها إحدى مجموعات القواعد التي تفرض نفسها على حياة الفكر... كما أنه يمكن القول مع «هيغل»: إن فلسفة الفن تشكل حلقة ضرورية من مجموع حلقات الفلسفة «... وقد عرف «بول فاليري VALERY» علم الجمال بقوله: «علم الجمال هو علم الحساسية، وهي بمعناها الراهن تطلق على كل تفكير فلسفي في الفن، أي أن موضوع علم الجمال ومنهجه منوطان بالطريقة التي يحدد فيها الفن»[1].

وكل ما يمكن التساؤل حوله في علم الجمال هو: هل يكون الجمال صفة في الشيء نفسه؟ أم هو شعور تابع للمتذوق؟ هل تتصف المرأة والوردة بالجمال لأن فيها صفات وخصائص تجعلها جميلة؟ أم أنها جميلة لأن المتذوق لها أحس بهذا الجمال فوصفها بصفاته؟

وحسب أفلاطون: «ليس الجمال هو الوردة الجميلة ولا الوجه الجميل أو المنظر الطبيعي الجميل؛ كل هذه الأشياء جميلة ولكن العقل قارن بينها وعرضها على فكرة في الذهن عن الجمال تقاس بها الأشياء الخارجية»[2].

يمكن التوفيق بين هذه الأسئلة عما يمكن أن يعتبر كل سؤال منها تعبيراً عن مذهب في علم الجمال. بالقول: إن الجمال صفة في الأشياء ولكنه راجع إلى ما بينها وبين نفسية المدرك من تجاوب وتفاعل، إذاً، فإن مجال البحث عن الجمال هو في الصلة بين العقل والشيء الجميل. فليس الجمال نابعاً من الشيء وحده، ولا من النفس من غير مؤثرات مباشرة أو غير مباشرة. وإنما ينبع من هاتين الناحيتين ومما بينهما من تجاوب.

---

(1) دني هسمان: علم الجمال - تر. ظاهر الحسن، منشورات عويدات، بيروت ط4، 1983، ص15 - 16.

(2) جوزيف الهاشم: دراسات فلسفية، دار المفيد، 1993، ص25.

وهذه الدراسة محاولة للتوصل إلى صورة جمال المرأة من خلال ما رسمها لها الشعراء في النصوص الأدبية لشعر الغزل. وهذه النصوص قد تعكس هذا الجمال الجسدي بصرف النظر عن كون هذا الجمال واقعياً أم غير واقعي. لأن بعض الشعراء قد وصفوا المرأة بما ليس فيها. وهذا ليس ببعيد عن الحقيقة الشعرية وحقيقة الفن الأدبي وطبيعته. فالشاعر قد يصور الجميل بصورة موشاة بعاطفته إلى حد بعيد. وهذا الرأي ينطبق إلى حد بعيد على المبدأ القائل بأن الجمال أمر يتوقف في معظم الأحوال على طبيعة الشخص أكثر مما يتوقف على طبيعة الشيء. بمعنى أن ما يراه أحد الأشخاص جميلاً قد يراه آخر غير جميل.

والظاهر أن شعراء الغزل في وصفهم للجمال استعملوا الإدراك البصري، وهذا طبيعي لأن العين هي الطريق الرئيسية للانفعالات العاطفية. فوصفوا في الجمال الجسدي القوام والوجه واللون والمشية والملابس والعطر والحركة والرشاقة وغيرها، كلها مقاييس للجمال وللجاذبية والعين مصدر الحكم عليها.

والملفت في هذه الصفات، أن لدى الشعراء لغة مشتركة حيث يلتقون عند مجموعة من المعاني المترادفة كالتناسب والتناسق والانسجام، وقد استحسنوا في المرأة الوضاحة والهيف والرشاقة والخفر، وضمور الخصر وامتلاء الردفين، والعين الكحلاء، واللون الأبيض، والفم العذب والأسنان البيضاء، والعنق الطويل الأملس والخد المورد، والشعر الأسود، والصوت المديد الحنون، والمشية الواثقة البطيئة. وفي ما يلي الجدول رقم (5) الذي يظهر من خلاله صورة هذا الجمال.

الجدول رقم (5) تظهر من خلاله صورة الجمال الجسدي كما يظهر مدى التركيز على بعض دون الأخرى. مع العلم أن التكرار بمثابة مؤشر على الأهمية.

العناصر	الصفات	الشعراء						
		امرؤ القيس	عنترة بن شداد	عمر بن أبي ربيعة	جميل بن معمر	ابن زيدون	ابن الرومي	
العينان	باكيتان	1		1	1			8
	حوراوان			1				
	عينا غزال	1		1			1	
	سهام	1						
القامة	غصن						1	1
	مياسة							
اللون	أبيض	1						2
	باهت			1				
	مشرق							
الفم	مبتسم			2				4
	عذب			1			1	
الريق	خمر							
	شهد							
الأسنان	برد			2				3
	متلألئة			1				
الجيد	جيد ريم	1					1	3
	طويل			1				
العنق	عنق غزال							
	طويل							
الصدر	مرآة	1						2
	مصقول	1						
الخد	أسيل	1						4
	مورد						3	

تابع الجدول رقم (5)

العناصر	الصفات	الشعراء						
		امرؤ القيس	عنترة بن شداد	عمر بن أبي ربيعة	جميل بن معمر	ابن زيدون	ابن الرومي	
الشعر	فاحم	1					1	5
	ضفائر	1						
	أجعد	1						
	مرسل	1						
البنان	رخص							
	شعاع							
الخصر	مهفهف	2						2
	هضيم							
الردف	ممتلئ							1
	طويلة			1				
الثياب	خمار							
	موشاة							
عطرها	عابق	1						4
	مسك	1		1				
	طيب							
	قرنفل	1						
صوتها	حنون							4
	مديد						1	
	رفيق						1	
	مرتفع						1	
صفات أخرى	حمامة						1	4
	ظبية						1	
	ريحانة					1		
	بدر				1			

الحب في نصوص الغزل لدى هؤلاء الشعراء هو حب تجسده امرأة في محاسنها والطمع فيها، وعدم التورع عن سلوك أي سبيل لبلوغها والوصول إليها.

إنه الغزل الحسي الذي تكون المرأة خالقة لمبدئه وغايته. أما ما وراء ذلك مما يحققه الحب من معاني التجرد عن المادة والصفاء النفسي، فهو شيء لم يقف عنده معظم هؤلاء الشعراء كما أن الحاجة إلى الإرتواء الجسدي وما يتصل بذلك من شهوة جسدانية هي أكثر المعاني بروزاً في هذا الشعر، وأوضح مثال على ذلك ما جاء في رائية عمر بن أبي ربيعة. فهو لم يكد يقضي حاجته ولم يكد ينصرف، حتى ضرب موعداً آخر:

أشارت بأن الحي قد حان منهم هبوب ولكن موعد منك عزور

مثل هذا الغزل الحسي يستوجب وصفاً للمحاسن الجسدية، وصحيح أن مثل هذاالوصف لم يكن مستفيضاً في هذه النصوص، ولا يظهر في أماكن كثيرة منها حسب الجدول السابق رقم (5). ولكنه يظهر في عدد ضخم من قصائد أخرى لهؤلاء الشعراء ولا سيما عمر بن أبي ربيعة وامرؤ القيس، وابن زيدون وغيرهم.

في القراءة الأولية لمعطيات الجدول رقم (5) يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

- في هذه النصوص يبدو التركيز واضحاً على العين ومؤشر التركيز هو التكرار، فقد تكررت صفات العين ثماني مرات بين باكية وعين غزال وحوراء وسهام. وتعليل ذلك ربما يعود لأهمية العين بالنسبة للإنسان بشكل عام وللمرأة بشكل خاص: «إذ أن العين هي النافذة التي يطل منها الشاعر على محبوبته وتطل منها عليه، وهي منبع الجاذبية التي يُستأسر بها الحبيب ويلتذ بالأسر»[1]. وكثيراً ما تغنى الشعراء بما في العين من جاذبية وما لها من أثر لعلاقتها المباشرة بالمعاني التي يسبغها الانسان على أجزاء الجسم ومظاهره.

وليس غريباً أيضاً أن توصف العين بهذه الصفات، لأن الشعراء وغير الشعراء أحسوا فيها تعبيراً عن نفسية المرأة. ففي البكاء مثلاً تعبير عن حاجات كثيرة كانت المرأة تستعيض به عن الكلام، في الوقت الذي كان يمنع فيه عليها التعبير الكلامي

(1) أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي. ط3 دار النهضة، مصر، 1973، ص43.

الصريح عن أحاسيسها ومشاعرها.

بالإضافة إلى ذلك، لقد أسقط الشعراء على نظرات المرأة مشاعرهم ورغباتهم وما تنطوي عليه هذه الرغبات من معان شهوانية صرفة. وكانت هي التي أبصروا فيها الضعف والحياء والحرمان.

يأتي بعد العينين الفم والأسنان والشعر والعطر وصفات الفم والأسنان تكررت سبع مرات. والمرجح في سبب التكرار «أن الشعراء اعتبروا الفم متعه، حتى العذريين أولوه اهتمامهم، ولا شك أن من جمال المرأة طيب فيها»[1].

والفم في هذه النصوص وصف بأنه مبتسم وعذب، والأسنان برد ومتلألئة. من جهة أخرى ربما يعود السبب في التركيز على الفم وتوابعه من شفاه وأسنان وريق، عند الشعراء، هو أن الفم موضع القبلة. «والقبلة قد تكون شهوانية بما يكفي لكي تكون تعبيراً عن رغبة جنسية محضة[2].

أما الشعر فكان له نصيب في التركيز فجاءت صفاته متساوية بين أسود فاحم وضفائر وأجعد ومرسل. لا شك أن الشعر الأسود الطويل المرسل أو المجعد هو الذي يلائم البشرة البيضاء والعين الحوراء. وهذا الشعر يستند إلى دعامة جمالية أخرى لم ينسها الشعراء هي العنق المستند إلى صدر مصقول، يلمع كالمرآة فوق قامة مياسة، كأنها غصن البان في وسطها خصر ضامر نحيل.

- عطرها. من المعروف أن للعطر أثراً في الجاذبية، لذلك أغرمت به المرأة العربية كغيرها من النساء كنوع من التجميل، وفي أغلب الأحيان كان عطرها المسك والزنبق والقرنفل، وهذه الأنواع هي نفسها وردت في نصوص الغزل أربع مرات. وإن كان ورودها لا يعتبر مؤشراً على التركيز، إلا أنه من جهة أخرى لا يخلو من الإشارة على أن العطور ترمز إلى ترف الحبيبات، كما ترمز إلى نعمتهن وإلى حبيبات مكفيات العمل مخدومات، مما يعزز القول إن الشعراء الأغنياء أصحاب المراكز العليا، يتغزلون بنساء غنيات من المركز الاجتماعي نفسه أيضاً.

---

(1) م. س. ن. ص45.

(2) طاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي، ترجمة حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1981، ص149.

بالإضافة إلى ما تقدم من صفات، تجدر الإشارة إلى أن النصوص قد جاءت بصفات أخرى للمرأة مستعارة من أسماء الحيوان والنبات والأشياء، فلقد شبهت بظبيه وحمامة ووردة أو ريحانة وتكررت جميعها أربع مرات.

- يستنتج من كل ذلك أن الصفات الواردة في وصف المرأة تظهرها وكأنها تحفة جامدة، الغاية منها الاستمتاع بمظهرها فقط. والدليل على ذلك هو التركيز على صفات لأجزاء مستقلة عنها ولا علاقة لبعضها ببعضه الآخر. هذا من جهة، ثم التركيز على العضو دون نتاج وظيفته من ناحية أخرى، كالتركيز على العين - مثلاً - دون النظرات وعلى الصوت دون الحديث وهكذا.

هذا هو النموذج المحبب إلى الرجال لأنه يمثل أنواع الجمال الجسدي في نظر الرجل نفسه. وبالمقابل، لا بد من عرض أنواع الجمال النفسي والخلقي. لأن الشعراء لم يقتصروا على الاحتفاظ بجمال المرأة الجسدي، بل احتفوا أيضاً بجمالها النفسي - وأن يكن بتركيز أقل - ولأن جمال النفس ليس أقل تأثيراً في نفس الرجل من جمال الجسد، بل لعله أعمق أثراً وأبعد غوراً وأقوى اجتذاباً، ولم ينحصر الغزليون العرب في دائرة التعبير عن مشاعر الحب، ووصف جمال المرأة وأثرها في خلق الرجل ونفسيته وغير ذلك، بل انحصروا في دائرة أخرى صوروا فيها بعض نواح من نفسية المرأة وأخلاقها. تلك المرأة المحكومة بعادات وتقاليد وأعراف عبر أفكار العار والحياء والفضيحة. والجدول رقم (6) يطلعنا على تفاصيل هذا الجمال المعنوي للمرأة.

الجدول رقم (6) يبين سلوك المرأة وتصرفاتها وصفاتها الخلقية والنفسية

		الشعراء						المجموع
		امرؤ القيس	عنترة بن شداد	عمر بن أبي ربيعة	جميل بن معمر	ابن زيدون	ابن الرومي	
سلوكاتها وتصرفاتها	متسترة	4	-	-	-	-	-	4
	معرضة	1	-	4	2	1	-	8
	مستعلية	1	-	-	-	10	-	11
	باكية	1	-	1	3	2	-	7
	محتالة	-	-	4	-	-	-	4
	متدللة	2	-	5	-	-	2	9
	محروسة	2	-	2	-	-	-	4
	ظالمة	2	2	2	4	-	1	11
المجموع		13	2	18	9	13	3	58
صفات أخلاقية	غدارة	-	-	-	-	-	-	-
	خجولة	-	-	1	2	-	-	3
	مغرورة	1	-	-	-	-	-	1
	غير وفية	-	-	-	-	2	-	2
	مذعنة	-	-	1	-	-	-	1
	صادقة	-	-	-	1	-	-	1
	كاذبة	-	-	1	-	-	-	1
المجموع		1	-	3	3	2	-	9
صفات نفسية	خائفة	2	-	5	-	-	-	7
	مضطربة	-	-	1	-	-	-	1
	متولهة	-	-	2	-	-	-	2
	ضاحكة	-	-	2	-	-	-	2
	حزينة	-	-	3	2	-	-	5
	مطمئنة	-	-	2	-	-	-	2
المجموع		2	-	15	2	-	-	19
صفات أخرى	ساحرة	1	-	5	-	-	10	16
	عذراء	2	1	-	-	-	-	3
المجموع		3	1	5	-	-	-	19

من خلال قراءة خانة سلوك المرأة في الجدول رقم (6) يتبين أن التركيز من خلال التكرار يبدو واضحاً على تصوير المرأة بأنها مستعلية وظالمة. إذ أن هذين السلوكين يتكرر الواحد منهما إحدى عشرة مرة. وربما يعود التركيز على هذا النوع من السلوك إلى أسباب عدة:

1 - إن شعراء الغزل قد بالغوا في وصف استعلاء المرأة وإعراضها، فهم يصفون أيام البعد والهجران وما تجلبه لهم من هم وسحر وألم، وكأنهم يعيشون الحياة مكابدة وتعاسة، ثم يلجأون بعد ذلك إلى مقارنة أيامهم الأولى وما فيها من فرح وسرور وسعادة، يوم كانت الحبيبة تأتي إليهم مذعنة صاغرة، في هذه الأيام المملوءة قهراً وتعاسة وممزوجة بهاجس يفرزه قلق الحرمان.

2 - طالما وصف شعراء الغزل الحبيبة بظالمة. والظم هنا معنوي يتمثل ويظهر من خلال الاستعلاء والإعراض أو الفراق، والفراق في الشعر العربي الغزلي جحيم لا يطيقه المحب، إذا أن رحيل الحبيبة من المناظر الهائلة والمواقف الصعبة، عنده تنهار العزيمة، وتنهمر الدموع، وترق القلوب القاسية، وتلين الأفئدة.

ولكن عندما يتهم الرجل المرأ بأنها ظالمة ومتحكمة بأحاسيسه ومشاعره، فهو لا يقوم بهذا العمل إلا لإيهامها بأنها صاحبة القرار، لإغراقها في المكان الذي اختاره هو لها، أي السلبية وردود الفعل الدائمة على فعل يكون هو (الرجل) دائماً سيده.

3 - هذه الصفة يطلقها الشعراء على المرأة عندما لا تستجيب لرغباتهم. فكلما ازدادوا منها قرباً ازدادت بعداً وهجراناً وبالتالي ظلماً. ففي كل الأحوال المرأة هي موضوع رغبة يحققها الشعراء بالرجوع عنها فيحصل ما يسمى التتيم (هو حالة يصير فيها المعشوق مالكاً للعاشق).

4 - في الخانة ذاتها عدد من السلوكات، لكن التركيز عليها اضعف من الصفات السابقة مثلاً: متدللة تكررت تسع مرات، وباكية سبع مرات، ومحروسة ومتسترة ومحتالة كل منها تكرر أربع مرات.

ومن الطبيعي أن يصف شعراء الغزل بالدلال والترف لأن الرجال يميلون إلى المرأة الغنية المكفيّة المخدومة.

والصفات محروسة ومتسترة، تدوران في فلك الاستعلاء الذي جرى الحديث عنه.

أما البكاء فهو دليل الوقوع في مأزق، والمرأة في أغلب الأحيان تبكي لاستدرار العطف والعون والمساعدة.

وبعد ذلك تأتي صفات المرأة الأخلاقية، وتكاد تكون معدومة إذا ما قيست بسلوكها العملي في الجدول رقم (6). يبدو التركيز ضعيفاً جداً، وإن تكررت بعض هذه الصفات: مذعنة، ومغرورة. بالإضافة إلى بعض الصفات: خجولة تكررت ثلاث مرات. وصادقة مرة واحدة.

- «يمكن القول إن خجل المرأة وثيق الصلة بعفتها وحيائها، والخجل في نظر الرجل من مكملات المرأة العربية، لأنه دليل على صونها وتمنعها وأنوثتها. وقد أعجب العرب به لأن أخلاقهم قائمة على الغيرة والعفة والإشادة بالمرأة المستكملة لصفات الأنوثة»[1].

- يبقى الخانة الأخيرة وفيها صفات المرأة النفسية، وتتلخص بتكرار بعض الصفات والتركيز عليها. فالصفة خوف تكررت سبع مرات، وحزينة خمس مرات. أما الصفات الأخرى، متولهة مضطربة مطمئنة ضاحكة، فقد تكررت كل واحدة منها مرتان. إزاء هذا المعطى يمكن تسجيل بعض الملاحظات.

- إن شعراء الغزل يميلون في أغلب الأحيان إلى تصوير المرأة خائفة متولهة مضطربة وحزينة، لجعلها دائماً في موقف ضيق عاجزة، بحاجة إلى المساعدة، على الرغم من وصفها بظالمة واستغلال هذا الظلم كما مر في السابق. فهي خائفة من الفضيحة خائفة من انكشاف أمر حبها أو علاقتها الغرامية. خائفة من المستقبل، متولهة ومضطربة وحزينة دائمة التفكير في كيفية الخروج من موقف حرج حشرها فيه الرجل، أو في حل أو حيلة لوضع حد لمعاناتها وخوفها. ولكنها ما إن تلاقي الحل المناسب، سرعان ما تطمئن وتعود الأمور إلى سابق عهدها. وهذه الحالة النفسية المشوشة التي توصف بها المرأة، فهي إن دلت على شيء، فإنها تدل على الدور السلبي للمرأة في عملية الحب.

---

(1) أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، ط3، دار النهضة مصر. 1973، ص75.

بعد استنطاق المضامين الواردة في نصوص الغزل من خلال الجدولين (5 – 6) يمكن تسجيل الآتي:

1 – نصوص الغزل في المرحلة الثانوية تكاد تغوص في تفصيلات يلاحظ الطالب فيها أجزاء امرأة أو أعضاءها من عين وفم وشعر وعطر، دون أن يلاحظ المرأة الانسان الذي يحس ويشعر وله دوره الفاعل في المجتمع.

2 – إن أول انطباع في ذهن الطالب عن هذه التفصيلات قد يكون صورة لأجزاء لا صورة لكل. وسرعان ما تضيع هذه الانطباعات الجزئية.

3 – من الملاحظ أن صورة الجمال الحسي الخارجي هي التي تطغى على هذه النصوص. لأن الشعراء تحدثوا عنها بطلاقه ويسر وإسهاب وإلحاح، ولم يعرضوا للجمال المعنوي الداخلي الذي يضفي على الجمال الخارجي روعة ثم يضفي عليها الحياة. فلا تعود صوراً مجموعة بل تضحيى صوراً نابضة حية.

4 – إن عدم التركيز على الصفات الأخلاقية الإيجابية قد يؤدي إلى إهمال هذه الصورة من الجمال. واعتبار الصورة الحسية للمرأة هي المقياس وهذا الفهم المغلوط قد يقلب المفهوم الجمالي بأكمله عند الطالب.

5 – هذه اللمحات في الحديث عن الجمال الخلقي والنفسي، يفتقدها الطلاب في النصوص الموجودة بين أيديهم، مع العلم أن في الشعر العربي نصوصاً كثيرة تراعي هذا الجمال؟ فلم لم يكن لها نصيب في الاختيار من قبل المنهج؟

6 – إن الحديث عن الجمال الحسي الخارجي من خلال ألفاظ عديدة كالعين والفم وأماكن للفتنة أخرى عند المرأة، هو حديث بالتالي عن حب حسي يقوم على إشباع الرغبة والحاجة واللبانة الجنسية، وغيرها من كلمات تتصل بالشهوة من قريب أو من بعيد.

7 – ماذا يقصد الشعراء بنعت المرأة بأسماء الحيوان أو الأشياء أو النبات. هل يعني إنزال المرأة منزلتها ودورها في خدمة الرجل؟ أم أنه يعني تدجينها أو تشييأها؟ فتصبح بذلك الكائن الأشوه الذي جرد من ذاتيته وصار موضوعاً لميتولوجيات شتى تطال الجسد والنفس والأعماق اللاشعورية معاً.

8 – هذه النصوص تحاول ترسيخ نفسية المرأة المراوغة أو الخائفة، التي تقر

للرجل بأنه أعلى منها منزلة. ثم تنزله من نفسها منزلة المولى وتدعو له دعاء استعطاف وضراعة.

أخيراً إذا فتشنا عن المرأة في هذه النصوص وعن مركزها الاجتماعي، فلا نجد كلاماً سوى عن المرأة الأجمل. لأنها الأكمل حسناً وهي المتمتعة بصفات ترتبط بالحياة والخصوبة وتوحي بالملاذ والأمن والحماية. والأجملية تعود إلى المرأة التي اعتبرت في النظرة الجدودية أجمل المخلوقات... الأجملية تعود بذلك إلى مشاعر تحييها بيولوجية معينة، أو جسد ذو أوصاف توفر السكنية وتبعد القلق والهجر وتشيع علائق التبعية والاحتماء مع الذوبان في نبع للحب والدفء والحنان»[1].

9 - لقد رفع عمر بن أبي ربيعة في استسلامه لانفعالاته، «الأنا» فوق «أنا» محبوبته. فيكون بذلك قد خالف إحدى قواعد الكياسة، فهو لم يجعل من واجب التواضع نحو محبوبته وصية أولية بل خضع لإثارة عاطفية تحرره - إذا صح التعبير - من عوائق الحب»[2].

10 - في الواقع إن المحبوبة تجسد في هذه النصوص - وفي أغلب الأحيان - الحب النسائي المتواضع أمام القدر، التواق إلى الخضوع للمحبوب، «وتفسير الواقعية التي تسم آثار هؤلاء الشعراء في الحجاز بالتناقض، ولعل هذا ناشئ من الوضع المتسلط الذي لزمه العاشق الحجازي»[3].

إن التركيز على جمال المرأة الخارجي قد يجعل من الفتاة في المرحلة الثانوية لا تهتم إلا بجمالها وزينتها، فتعمد إلى شراء توابعها الرومانسية من عطر وأصباغ وغير ذلك، كما قد تجعلها تتابع بجدية الإعلانات التي يجدّ أصحابها - من خلال المرأة نفسها - إلى أبتزاز الملايين عند كل عيد أو مناسبة.

وإذا صدقت نصوص الغزل فإن حبيبة الشاعر هي كائن استثنائي مفرد، وهي جسمياً تأليف جامع لكل صور الجمال، أو قل إنها مينوس الخارجة من زبد الصحراء أو اسم التفضيل الأحسن أو الأكمل.

---

(1) علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت. ط1، 1982، ص64.
(2) بلاشير، تاريخ الأدب العربي م3، تر. إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1973، ص364.
(3) م. س. ن. ص350.

وبالكلام على صورة المرأة المادية والمعنوية كما ظهرت في نصوص الغزل، أو كما تمثلها الشعراء المتغزلون، ليس البرهان الكافي على ما افترض سابقاً، بل لا بد حتى تتوضح هذه الصورة، من الكلام على لقاء المحبين وعلاقة الزمان والمكان في ذلك اللقاء.

ح ـ لقاء المحبين وعلاقة الزمان والمكان وجدلية العشق في مساره النفسي والبيولوجي

إن نصوص الغزل في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية تحكي عن لقاءات تتم بين الشعراء وحبيباتهم، سواء في العصر الجاهلي أو في العصر الإسلامي. وهذه اللقاءات تكاد تكون من طبيعة واحدة كما سيظهر في الجدول رقم (7).

هذه اللقاءات كانت تحصل في أغلب الأحيان في زمان ومكان محددين، مما يعكس صدق المشاعر وتأكيد الأحداث.

فعنصر الزمن في هذه النصوص مهم جداً، لأن الشعراء ارتبطوا به ووصلوا بينه وبين أحداثهم وذكرياتهم.

أما المكان فهو عنصر مهم أيضاً، فلعل تحديد الأمكنة التي جرى فيها اللقاء هو بمثابة وضع الإطار المادي للصور التي يحاول الشعراء إثارتها، وللوقائع التي يودون أن يتحدثوا عنها.

في الجاهلية يقف امرؤ القيس على الأطلال، ثم يصف مشاهد التحمل والارتحال، فتستيقظ في نفسه الذكريات، فيفطن إلى حادثة أو لقاء أو حكاية مغامرة، أو ذكريات حديث. . . ولكنه لم يقف عند المنظر الأول وما فيه من بكاء، بل يتعدى ذلك إلى ذكر اللقاء الأول بينه وبين من يحب، ذكر «اليوم الصالح» الذي كان له في «داره جلجل» وما جرى له فيها، حيث كان محط أعين سرب من العذارى يتدللن على شاعر ماجن عقر لهن ناقته ورحن يرتمين باللحم.

أما المحطة الثانية في لقاءاته فكانت خدر عنيزة ابنة عمه التي أشفقت عليه ماشياً فدعته يمتطي وراءها في خدرها على ظهر جمل ذكر. وفي أثناء ذلك راح يروي لها لقاءه الثالث من خلال مغامرة له مع امرأة أرستقراطية، يحيط بها الحراس

الذين تجاوزهم الشاعر منتقلاً إلى وصف جمال هذه المرأة:

في قصيدة أخرى مطلعها:

ويا رب يوم قد لهوت وليلة بآنسة كأنها خط تمثال

يصف امرؤ القيس قصة تسلل يتم بعده لقاء ليلي مع امرأة، تجشم الشاعر فيه صعوبات كبيرة للوصول إليها، ولم يكن يتم له ذلك لولا نوم الأهل والحراس والجيران.

من خلال هذا الحوار الصريح الذي جرى بين الشاعر وعدد من النساء اللواتي التقى بهن في أماكن متعددة، تكاد تتضح ملامح الغزل الجريء الذي حصل في زمن الأمويين عند عدد من الشعراء أمثال عمر بن أبي ربيعة. وما حصل لهذا الشاعر من لقاءات مع نساء عديدات أمثال هند ونعم وغيرهما.

فعمر بن أبي ربيعة يتحدث في قصيدته «أمن آل نعم» عن وقائع وأحداث تمت من خلال لقاءات له مع من يحب وفي زمان ومكان محدودين كحادثة «مدفع أكنان» وحادثة «ليلة ذي دوران». فاللقاء الأول جاء في سياق إهدائه نعم السلام فتذكر أحداثه، وما كان من نعم وأختها لدى رؤيتهما إياه إلا إنكارهما إياه.

أما اللقاء الثاني، فقد تم بعد مغامرة ليلية جرت له مع نعم في «ذي دوران» كيف ذهب ليلاً إلى ديارها بعد مراقبة مضارب القبيلة من مكان بعيد، ثم انتظاره سكون الليل ونوم القوم والحراس، ثم مفاجأة نعم في خبائها.

وفي قصيدة ثانية مطلعها هيج القلب مغان وصير.

يتم فيها اللقاء عند غدير ماء في أول الليل بين الشاعر عمر وعدد من الفتيات كن يتمشين في مكان جميل، نباتاته مزهرة، جوه عابق. فيظهر عمر فجأة على صهوة جواده ناقلاً ما دار بين الفتيات من أحاديث إلى عبارات ملؤها الإعجاب بشخصه. ثم يأتي إلى مشهد صاحبته وقد تخففت من ثيابها تبترد. ومن حولها جاراتها، وإلى الحديث الذي جرى بينه وبينها في هذا اللقاء وذلك بأسلوب آخر من أساليب التعبير عن صبوة المرأة وإغرائه هو.

يأتي بعد ذلك جميل بن معمر في قصيدة بعنوان «لقد فرح الواشون» ليصف لنا نوعاً آخر من المشاهد والحوادث واللقاءات الخائفة:

أرانــي لا ألــقــى بــثــيــنــة مــرة   من الدهر إلا خائفاً أو على رحل

إذا فتشنا عند جميل عن حوادث مرتبطة بزمان ومكان، فنكاد لا نقع عنده على حادثة واضحة، إنما كل ما هنالك إشارات خفيفة تشي بهذا اللقاء الخائف أو بهذه الذكريات اليائسة.

وفي ما يلي الجدول رقم «7» الذي يظهر من خلاله طبيعة اللقاءات التي حدثت بين الشعراء وبين من يحبون. وقد اعتمد في هذا الجدول البيت الشعري كوحدة للعد، كما اعتمد مؤشر التركيز تكرار الأبيات التي ذكرها الشاعر في حديثه عن كل لقاء:

الشعراء	زمان اللقاء				مكان اللقاء					كيفية اللقاء			
	نهارا	ليلا	صباحا	مساء	العراء	روض	خدر	خيمة	نبع	موعد	خلسة	مفاجئ	مطاردة
امرؤ القيس	8						4		3	1			2
عنترة بن شداد													
عمر بن أبي ربيعة	22	36		4		12		7	6	2		3	
جميل بن معمر	1				2						2	2	
ابن زيدون													
ابن الرومي													
المجموع	31	36	-	4	2	12	4	7	9	3	2	5	2

إن قراءة الجدول تبين مدى التركيز على عمر بن أبي ربيعة في وصف لقاءات الحب وذلك من خلال ثلاث قصائد، وقد وصف زمان اللقاء ليلاً ونهاراً ومساء في اثنين وستين بيتاً. كما وصف المكان سواء أكان في روض أو في خيمة أو نبع بخمسة وعشرين بيتاً. وكيفية اللقاء بموعد أو لقاء مفاجئ بخمسة أبيات.

- وبفارق كبير في التركيز يصف امرؤ القيس اللقاء من خلال قصيدة واحدة ذاكراً زمان اللقاء في النهار بثمانية أبيات، ومكان اللقاء على نبع أو في خدر بسبعة أبيات، وكيفية اللقاء عن طريق موعد أو بالمطاردة بثلاثة أبيات.

أما جميل بن معمر، فتكاد اللقاءات أن تكون معدومة في قصيدتيه اللتين وردتا في نصوص الغزل. فإن وجد اللقاء فيكون خلسة أو مفاجئاً، لأنه لقاء خائف ومبهم، ولأن أسباباً إجتماعية كانت تقف خلفه، وربما يعود ذلك أيضاً لفوارق في العادت والتقاليد والأعراف حتى في أرجاء البادية نفسها.

ومن خلال النتائج المبينة في الجدول إعلاه يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

- إن طلاب المرحلة الثانوية في لبنان أمام نوعين من الغزل يمثلان نوعين من الحب: «الحب العمري الذي يقوم على توظيف المرأة الحضرية النبيلة الغنية،» في غيرة نسويّة منتجة. فكأن النجاح المتصور والمقدم على أنه صعود أرستقراطي، هذا النجاح مادياً كان أم معنوياً، ينشئ شعوراً بالاإرتواء، ولا يحاول مطلقاً أن يضع النظام الاجتماعي القائم موضع الشك.

أما الحب عند جميل، فهو حب استلاب بالمعنى الماركسي للكلمة، تقريباً. ذلك أن العمل الذي يتحمل فيه البطل كل صنوف المشقة، لا يصل إلى غايته أبداً، وموضوعه يقف ضد فاعله، ويصبح غريباً عنه، وأخيراً يشعر بخروجه عن ذاته: «وأنكرت من نفسي الذي كنت أعرف» على ما يقوله جميل في الديوان ص31»[1].

«والحب العمري يستغل جسد المرأة، وهو بالمقابل لا يحاول إلا تأكيد شخصه وحده. فعمر عندما يجعل فتاة عاشقة تقول له «قد عرفناك وهل يخفى القمر» ثم يسمع صديقه ابن أبي عشيق يلومه بقوله: إنك تشبب بنفسك لا بها»[2].

- غزل جميل قائم على عاطفة ذات بعد إنساني مأساوي والغالب في هذا الحب أن جميلاً عرض حبه لامرأة لا يشغله عن حبها شيء. وفي هذا الحب ما يدل عل هامشية البطل المحب الذي يرفض الإصغاء لنصائح أهله. مما يحمل قبيلة حبيبته على طرده، اتقاء للعداوة أو لسواد الصيت لها، لأنها بذلك تكون قد كسرت القانون الاجتماعي القائم على المحافظة الخلقية... أما السلطة فهي نفسها تهدده وتهدر دمه بلا حق. ولكنه مع ذلك طاهر عفيف، وفي بعض الأحيان مجنون، ترى ألا تشعر السلطة بخطورة عملها؟ إذ إنه ينشأ عن وضع ظالم؟

---

(1) طاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي، تر. حافظ الجمالي، دمشق، 1981، ص206 - 207.
(2) م. س. ن. ص207.

«بالإضافة إلى ذلك ونتيجة للوضع الاجتماعي الذي كان يعيشه جميل فإن شعره يظهره وكأن لديه صدعاً نفسياً وهي حالة يكون فيها القلب موزعاً بين مطامح متعارضة. ويصف جميل حدود هذه الحالة بقوله:

أصلي فأبكى في الصلاة كرها   لي الويل مما يكتب الملكان

هذا الصدع الذي استطاع أن يعبر عن نفسه في العمل الذي يقرب أكثر ما يمكن من الله، والمتسم أكثر ما يمكن بحضوره، كثيراً ما يبدو كبرهان مقنع جداً على الوفاء لذكرى الحبيبة»[1].

والحديث عن هذا الحب الذي يشكل برهاناً على وفاء الرجل فيه، تبقى المرأة هي الوحيدة التي تشغل قلب المحب، فإن ذلك هو بالضبط موضوع العهد العذري، والمأساة إذا وجدت إنما تكون في هذا الوضع غير المضمون الذي يقضي فيه المحب على كل إمكانية في تصور أية علاقة مع امرأة غير حبيبته، وذلك من غير أن تكون له أدنى ثقة بحب متبادل.

والعذري - حسب ما يرد في كتب الأدب العربي - عندما يراهن على وجدانية الحبيبة يراهن على وضع غير متحقق، ومع ذلك فهو يلتزم بالوفاء لهذه الحبيبة حتى الموت، مؤكداً إخلاصه ونزاهته، يقول جميل:

آليت ألا اصطفي بالحب غيركم   حتى أغيب تحت الرمس بالقاع[2]

مقابل هذا الارتفاع والإعلاء الذي تبلغ فيه المرأة مستوى عالياً ومثالياً عند العذري، في حين يبقى الرجل فيه إنساناً متواضعاً جداً؛ مقابل ذلك الإعلاء يظهر انحدار المرأة عند عمر، هذه المرأة التي تمثل في الواقع الحب النسائي المتواضع، التواق إلى الخضوع للمحبوب، ولعل هذا ناشئ عن الوضع المتسلط الذي لزمه العاشق الحجازي. أما إذا كانت المحبوبة سبباً في حدوث قطيعة، أو أظهر العاشق ملالة، تجردت من كرامتها وأخذت البوادر التي تؤدي إلى المصالحة. وإذا ما سئم العاشقان من الفراق، وطأت الحسناء بقدميها المصطلحات والضغوط الاجتماعية ضاربة موعداً أو مجلساً يتمناه العاشق بحرارة. ولن تتردد المحبوبة عن إعلان

(1) طاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي، م، س، ن، ص115.
(2) جميل: الديوان، ص57.

هزيمتها أمام الرجل المنتصر عليها، والشعور اللذيذ الذي يخالجها في الاستسلام إليه دون تمرد أو طلب مساعدة.

إزاء هذه المعطيات يمكن التساؤل:

- هل الغاية من دراسة النصوص الغزلية كفن أدبي هو الاطلاع على المعايير الفنية والأسلوبية والجمالية وتذوق ذلك؟ هل الغاية أيضاً هي الاطلاع على صورة المجتمع وحياة الناس المعاشة؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن كل النصوص الغزلية على اختلافها بصرف النظر عن أصحابها تكاد تكون بالمستوى الجمالي نفسه، وتعكس بالتالي صورة الحياة الاجتماعية التي كانت سائدة في تلك العصور الغابرة. مع العلم أن هذه النصوص لا تحمل المغازي الإيديولوجية نفسها أو الفكرويات التي كانت سائدة نفسها.

- هل هذه المسألة هي التي دفعت المنهج إلى اختيار نصوص دون أخرى مع فارق كبير في التركيز على بعضها دون الآخر؟

- هل سبب التركيز يعود إلى نصوص الغزل الحضري التي تحمل مغازي ومضامين تتلاءم والسياسة التعليمية المرسومة؟

- ما الفكرة التي يمكن أن ترسخ في أذهان الطلاب عن الشاعر المحب وعن المرأة المحبوبة من خلال تلك اللقاءات الحميمة التي كانت تتم في النهار أو في الليل؟

- ألا تعكس هذه النصوص جوانب من حياة شاعر لاهٍ عابث متهالك على مباهج الحياة وجوانب من حياة امرأة ليس لها كما هي الحال في تاريخ الأدب العربي من معنى حرفي إلا معنى واحداً هو المرأة، التي يمكن أن تستغل أو توظف في لحظة. وبتعبير آخر، امرأة تعني في العالم الشعري شيئاً آخر غير نفسها؟

- هل هذه النصوص تشدد على ضرورة وجود المرأة في الحياة الاجتماعية كعنصر فاعل ومتفاعل، أماً كانت أو أختاً أو زوجة أو عشيقة أو حبيبة؟

- هل أشارت هذه النصوص إلى أن المرأة هي الركن المكون لهذا الواقع الذي أثرت فيه سلباً أو إيجاباً؟ وخلقت الحركة وغيّرت في التوازن نمواً ونماءً؟

- لماذا لم يتح المنهج للمرأة أن تتغنى في شعرها بمغامراتها؟

بعد هذه التساؤلات يمكن القول: علينا ألا ننسى الواقع الأساسي لهذه المرأة، فلو أتيح لها أن تعبر عن شعورها وعواطفها بشعر، فإنها لن تستطيع أن تكون لنفسها تقليداً خاصاً بها. كما علينا ألا ننسى الواقع الأساسي لدينا في المرحلة الثانوية. فالنصوص التي نعمل عليها، منسوبة إلى رجال ونحن لا نعرف الروح النسائية إلا من خلال تصور الذكور لها.

والملفت في هذه النصوص الغزلية، أنها تتألف من موضوعات ثانوية يعبر كل منها عن تغيرات، وذلك انطلاقاً من عدد من الرواسم المحددة نسبياً كما ينبثق اقل الموضوعات الثانوية من طبيعة الأشياء وخصوصاً من حياة الصحراء بتوقفاتها وظعونها، ومن الفصل بين الجنسين وكثرة حدوث الزواج بين أبناء العمومة، وفي النموذج الإنساني القائم دائماً على الرغبات والشهوات الجنسية المكبوتة أو المطلقة، أو من الآلام والحسرات، ومن العنجهية القبلية أو الفردية التي يثيرها فوز الرجل دائماً. يقول بلاشير: «الحب نداء لا تلبية له، كما أن الخيبة واستحالة تحقيق الأحلام بسبب معارضة الناس والقدر، وقد بعثت التقاليد الشعرية واستبقيت، انطلاقاً من تلك الأفكار العامة، على عناصر موضوعية يذوب فيها الواقع في الخيال والرمز، وتعطل فيها الاصطلاحات والتعبير عن الأنا المتشوق إلى التعبير عن ذاته خارج نطاقها»[1].

ويبقى القول، إن المنهج الذي يقرر هذه النصوص الغزلية والذي ندرسه في واقعه، علينا استخلاص العبر من مرتجاه نفسياً، وثقافياً وفكرياً واجتماعاً واقتصادياً وحتى سياسياً. هو المعطي الأدبي الذي نأخذ في الحسبان محاولة تحليله من جديد لمناهج أكثر عصرية، ما دامت الوقائع تحولت بانفتاحها العلمي والتكنولوجي على كل الاتجاهات من خلال الثورة العارمة في وسائل الاتصال. فالأدب الذي ندرسه في الصفوف الثانوية يحتم مسألة التطوير له، ونقله من الزوايا الخفية الخجولة إلى المشرحة العلمية، بكل ما يحمله من تداخلات تحليلية لإزاحة العقد النفسية والثقافية فيه.

أظن أن الصورة التي ترسمها نصوص الغزل للمرأة هي صورة سلبية تظهر

---

(1) بلاشير تاريخ الأدب العربي، م3، تر. محمد إبراهيم الكيلاني، دمشق، 1973، ص246.

المرأة من خلالها تابعة للرجل، كما تظهرت معها صورة الحب المقموع. هذه هي فرضيتنا كما هي معروضة سابقاً، وفي اعتقادي أن محاولة البرهان عليها قد أصبحت شبه واضحة تقريباً، وقد تتوضح ملامحها أكثر فأكثر من خلال الحديث على مواقف الأهل من المحبين والعامل النفسي في مداه بين القبول والرفض.

ط ـ العامل النفسي لموقف الأهل والمحيط من المحبين في مداه بين القبول والرفض

على أثر العلاقات التي كانت تتم بين المحبين برضى الأهل أو بغير رضاهم، من خلال لقاءات سرية أو علنية، كان للأهل والأقارب والمحيط (جيران، عذال، وشاة. . .) مواقف وُصفت بمعظمها بالسلبية (كما سيظهر من خلال الجدول رقم 8).

ربما لهذه المواقف ما يسوغها لأنها ظهرت من خلال نصوص لا يتعدى تاريخها العام (440هـ - 1009م) أو لأنها كانت تخضع لسلطة الأعراف والنظم الأخلاقية السائدة أو إلى السلطة السياسية أو الدينية.

أما عندما يقال سلطة الأهل، فهذا يعني بصورة قطعية سلطة الأب وموقفه من هذا الحب ومن هذه العلاقات. فالأب هو صاحب السلطة الشرعية، ولكن من أين استمد الأب هذه السلطة الشرعية وكيف؟ للإجابة على هذا السؤال لا بد من الرجوع إلى المراحل الأولى لحياة الإنسان، التي كانت فيها المعركة الحيوية على أوضح شكل.

في هذه المرحلة مرحلة شبه الاستقرار، يكون «القوي هو المتسلط في ظل العلاقات الأسروية. فكأن الصراع الابتدائي يقدم نموذج القوي من خلال (الأب) القوي الشرعي. لأنه هو المنتج حيوياً للأضعف (للابن)، وهو حامي طفولته وهو المقنن لطعامه من خلال طعام الأسرة كلها والمنظم للعلاقات الجنسية (عن طريق التحريم لبعض النساء كالأم والأخت والسماح بغيرهما). فالأب المتسلط المشروع والمشرّع لنظام التابو الجنسي، والمقنن للعوز، يجسد أول فاعلية إحباط مستمرة تجاه الأبناء وحاجاتهم الحيوية. فإن حتمية العوز إذاً، أي وفرة الطعام والجنس (ربما) كذلك ولدت حتمية الإحباط. وبدأت حدود المعركة تنسحب من التجسيد

الصراعي الحيوي المادي المباشر إلى داخل الحيوية المحبطة، وتكونت بذلك نظامية الكبت وتدعمت عن طريق رفعها إلى مستويات القيم التي سميت فيما بعد الدين والأخلاق والأعراف والنظم[1].

يستنتج من ذلك، أن سلطة الأب هي التي أنتجت كل أنواع القيم والأخلاق، والعادات، والنظم والأعراف والدين، فيصبح بذلك بين سلطة الأب وبين هذه القيم علاقة جدلية، لأن هذه القيم هي بدورها الوازع الذي يستنجد به الأهل في فرض أحكامهم وسلطتهم وتسويغ تلك السلطة.

وفي سياق الحديث عن الأهل تجدر الإشارة إلى الأخ والعم وهما يشكلان سلطة رديفة لسلطة الأب. فالعم هو أب في أسرته لا يقل أهمية عن الأب في الشرعية فهما متقاربان في الآراء. كما يؤخذ برأي العم في كل الأمور المتعلقة بالأسرة من زواج وغير ذلك.

فلقد صار من الطبيعي «ألا يترك هذا المجتمع الأبوي الموروث وظيفة للوعي خارج هيكليته الجامدة المستمرة. في حين كانت سلطة الحاكم تأتي محصلة لتصاعد العلاقات السلطوية من داخل حلقة الأسرة»[2]. كرفض أهل بثينة تزويجها من جميل لأنه شبب بها. وبعد أن اشتد الوله بجميل أصر على قول الشعر ببثينة. فغضب أهلها وشكوه إلى والي المدينة مروان بن الحكم الذي أهدر دمه.

أما المواقف السلبية الأكثر بروزاً في هذه النصوص فهي مواقف الوشاة والعذال والحراس.

فالوشاة هم الفئة التي تأبى إلا أن تعكر على المحبين صفو حبهم غيرة منهم أو حسداً لهم، فيجدّون في الوقيعة بينهم وبين من يحبون وهم أعداء لكلا الطرفين. لذا أكثر الشعراء من التبرم بهم.

«أما العذّال فهم الفئة التي تحاول أن تُثني المحب عن حبه باللوم والتعنيف. فإن كان الحب مكيناً ارتد عنه العذّال خاسئين، ويتوهم بعض المحبين أن العذال زادهم تشبثاً بالمحبوب. والحق أنه لم يزودهم شيئاً، وإنما أثار في نفوسهم إشفاقاً على من

---

(1) مطاع صفدي: المشروع الثقافي العربي بين المشاكلة والمثاقفة. مجلة الفكر العربي المعاصر، معهد الإنماء القومي، عدد 8 - 9 سنة 1980، ص9.

(2) م. س. ن. ص18.

عوتبوا في محبتهم فيخافون أن يتأثروا بالعذل فيقاوموا ويتشبثوا بالمحبوب[1]»

ثم يأتي موقف الحراس / موقف الرقابة. وبديهي أن تغدو الرقابة في الثقافة القمعية جزءاً من منظومة القهر الاجتماعي، لذا كانت الرقابة ظاهرة مركزية في الشعر الغزلي. ولعل أفضل تعبير عن أثر الرقابة في الشعر قول عمر بن أبي ربيعة:

إذا جئت فامنح طرف عينك غيرنا لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

وهي هنا تتناول صورة العين المحولة عن الحبيبة إلى غيرها من النساء ابتغاء إبعاد الشبهة. وموضوع الرقابة استمر عبر عصور الأدب جميعاً ولكن بصيغ مختلفة بدءاً من العصر الجاهلي حيث يقول امرؤ القيس:

تجاوزت أحراسا لديها ومعشرا علي حراصا لو يسرّون مقتلي

ومن الملفت في نصوص الغزل أن المرأة لا تظهر إلا محاطة بهذا الإطار من جاراتها ومعشرها أو لداتها وأترابها أو إخوانها. وفي كل الأحوال يحاولون كيد الحبيبة بالتضاحك الفاتر أو الهزء أو غير ذلك كما جاء في قصيدة عمر:

فتضاحكن وقد قلن لها حَسَنٌ من كل عين من تَوَد

وفي ما يأتي الجدول رقم 8 ومن خلاله تتلخص مواقف الأهل والمحيط إزاء المحبين.

الشعراء	موقف الأهل والأقارب								موقف المحيط									
	إيجابي				سلبي				إيجابي					سلبي				
	أب	أخ	عم	أخت	أب	أخ	عم	أخت	وشاة	عذال	حراس	جيران	أصحاب	وشاة	عذال	حراس	جيران	أصحاب
امرؤ القيس																		2
عنترة							1									1		
عمر بن أبي ربيعة				9										1			8	6
جميل بن معمر					3								1	4	3			
ابن زيدون														2				
ابن الرومي																		
المجموع	-	-	-	9	3	-	1						1	7	3	1	8	8

(1) أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر 1973، ط3، ص254.

جدول رقم 8 يبين مواقف الأهل والمحيط من المحبين.

من قراءة الجدول تبين تكرار الأبيات التي تصف المواقف السلبية سواء أكانت من المحيط أو من الأهل، في مقابل الأبيات التي تصف المواقف الإيجابية، يظهر مدى الفارق الكبير في التركيز، فقد بلغ تكرار المواقف السلبية 31 مرة بينما المواقف الإيجابية تكررت 9 مرات. وهذا الأمر يظهر مدى ما يعانيه الأحبة في هذه النصوص من رقابة المحيط والأهل.

هذه الرقابة وما تنطوي عليه من عداوة شديدة تستند في جوهرها على الغيرة والحسد والكراهية، تحت لواء الأخلاق والأعراف والنظم والتقاليد. وهذه الرقابة تطال بالدرجة الأولى الطبقات البائسة عشقاً ومادياً مما يؤدي إلى احتباس الرغبات داخل الجسد، مع العلم، «أن الطاقة الجنسية عند الإنسان ذكراً كان أم أنثى إذا كبتت لا تموت ولا تضيع، فلا بد من طريق تصرف فيه، لتعود وتولد من جديد، فإن وجدت الطريق الطبيعي مسدوداً انحرفت إلى طريق آخر»[1].

ولقد أبدى أفلاطون في محاوره «PHEDRE» ملاحظته بأن حاشية العشاق وأصدقاءهم هم عقبات في سبيل التماس السعادة المنشودة، فما أشد الصعوبات التي أوجدها في الوسط الحجازي الضيق المغلق افتراق الجنسين والتزمّت الأخلاقي الجديد. وكان شعراء الغزل يرجّعون في إشعارهم تلك العقبات، التي لم تكن جديدة في تعبيرهم لأنها موجودة إجمالاً عند الشعراء في الصحراء، فالواقعية التي تميز بها شعرهم هي التي تنفذ من خلال الرواسم الظاهرة التي ينبغي الوقوف عندها.

أما الشخصيات الاصطلاحية كالرقيب والكاشح والعاذل، الواردة في معطيات التراجم ومفتتح بها عدد من القصائد أو المقطوعات، فهي ليست شخصيات خيالية لأن أسماءهم مدونة، فالعاذل عند عمر مثلاً هو ابن أبي عتيق، وهكذا.

«كما استحضر الشعراء الغزليون في إنشاء قصة مغامراتهم الغرامية شعراً، الحرس الذي أقاموه بالقرب من الحسناوات بكلمات بلغ من دقتها أن يستحيل معها الشك في حقيقة الأبيات المسجلة، والظروف المحددة بدقة، فلقد لجأ العشاق

---

(1) نوال السعداوي، المرأة والجنس ط3، بيروت، المؤسسة العربية للنشر 1974، ص66.

الحجازيون تغلبا على الصعوبات وإحباطاً للمكائد إلى الرسل وبعث الرسائل السرية»(1).

ولكن العقبات والعوارض لم تتأت من الحاشية فحسب بل يتجلى العاشقان في النصوص بأنهما مصدران للأحزان أو سوء التفاهم. وهنا أيضاً يمثل الواقع الحقيقي تحت ستار الصيغ المبتذلة، فما أكثر الإشارات إلى تقلبات الهوى، الذي تبودل لحظة. أو إلى تهديد القطيعة والصدود المتعمد، والخصام المتبوع بالصفح والوداع الأخير.

أما محبو الطبقة العليا فكانوا يحققون رغباتهم غير عابئين بتقاليد المجتمع وأعرافه ونظمه لأن مكانتهم الطبقية تجعل كثيراً من سلوكهم مقبولاً لدي الناس والحكام، لأن الدولة تستمد سلطتها من أسرة هذه الطبقة التي تشكل نواة الدولة، والمجتمع الاستبداديين. ويعرف «فلهلم رايش» الأسرة الاستبدادية والقهرية: بأنها في آن واحد شرط الدولة والمجتمع الاستبداديين وجزء لا يتجزأ منهما. والدولة أسوة بالأسرة تنكر ذاتها بذاتها لشدة تشوشها وتخلخلها، فتارة تتحلى بالتسامح وطوراً تلجأ إلى فرض سلطتها بإجراءات قمعية وتكون النتيجة الفوضى الاجتماعية والسياسية والغياب الجنسي»(2).

في مثل هذه الدولة تتفاوت المقاييس الأخلاقية، وما ينبثق عنها من إدانة أو تغاض أو قبول لا يتركز في ماهية المخالفة الأخلاقية فحسب، بل يتذبذب ميزان العدالة في المجتمع حسب الموقع الطبقي لأطراف القضية. فحين يكون المحب والمحبوبة، أو أحدهما، ينتسبان إلى شريحة اجتماعية دنيا، فإن الضمير الأخلاقي يتيقظ بشكل جاد، بينما يصيبه الخدر والتراخي إذا كانا ينتسبان أو أحدهما إلى طبقة اجتماعية عليا. هذه الأحكام تشوه إلى حد بعيد سمعة الناس الفقراء واعتبار كل ما يصدر عنهم مناف للأعراف والأخلاق.

بينما كل ما يصدر عن أصحاب الطبقة الغنية من حب أو غيره من تصرفات هو مشروع ويقرب إلى العبادة وخير دليل على ذلك ما حصل لجميل بن معمر الذي

---

(1) بلاشير: تاريخ الأدب العربي، م3، تر، إبراهيم الكيلاني، دمشق 1973، ص335.
(2) جرمين غرير: المرأة المدجنة، تر. هنري عبودي، دار الطليعة، بيروت ط1، 1981، ص220.

هدر الخليفة دمه، في حين كان العكس لعمر بن أبي ربيعة لم يترك امرأة إلاّ وتعرض لها حتى في موسم الحج.

وانطلاقاً من معطيات الجدول يمكن استنتاج بعض الملاحظات:

1 - انطلاقاً من هذه العلاقة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة تبدو المرأة الكائن الأدنى الصامت المغلوب على أمره. أما الرجل فهو الأعلى، الناطق الرسمي باسم الحب.

2 - تكاد تكون المرأة في هذه النصوص مغيبة نهائياً عن التعبير العاطفي، فنكاد لا نجدها في ما قرأنا من نصوص غزلية وروايات عربية في الحب.

3 - «إن منع الترعات النفسية والتعبير العاطفي عند المرأة، وعند الرجل قد يكون وظيفة أساسية للكبت الذي يمنع هذه الترعات من السير في طريقها الطبيعية، وهذا المنع لا يقضي على الترعات، فهي تظل قوة متحفزة للظهور ولكنها تبقى مع كل ذلك مختفية فيما يسمى باللاشعور»[1].

4 - في بعض النصوص الغزلية لم يعد هناك مجال للحديث عن العفة عند العذريين بل عن رغبة غير مرتوية، فهو يجابه في أغلب الأحيان باستحالة الوصول إلى الحبيبة فهو ممنوع من الارتواء بينما المرأة المتغزل بها فهي المتزوجة في الغالب، والغني هو الذي يتزوجها.

5 - إن مثل هذا المنع المدعم بأقوى وسائل التحريم الدينية والاجتماعية، قد ينعكس سلباً على الطلاب، بحيث يؤدي إلى فهم الدوافع الطبيعية فهماً خاطئاً، فتصبح بذلك قابلة للكبت. ولم يعد العقل الواعي يعرفها»[2].

6 - «ألا تظهر المرأة وكأنها «أكثرية صامتة» وإذا خانها لسانها وعبّرت عن عاطفتها أو عن رغبتها قلنا إنها امرأة لعوب. ومن أين لنا أن نسمع صوتها والرجل هو الذي أراد لها ذلك فإنه يكاد يفضلها خرساء أو بلهاء»[3].

---

(1) عبد العزيز القوصي: أسس علم النفس - القاهرة، سنة 1960، ص367.

(2) عزالدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، سنة 1962، ص147.

(3) محي الدين صبحي: ثورة في سجن النساء - مجلة الفكر العربي، مركز الإنماء العربي، - عدد 17 - 18 سنة 1980 ص195.

7 - أية صورة للمرأة وللحب تعطيها النصوص الغزلية لهؤلاء الطلاب؟ إنها صورة المرأة المشيأة وصورة الحب المقموع، مع العلم أن قمع الحب هو كالقمع الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي. تلك هي إحدى حلقات السلسلة الحديدية.

8 - ما المقصود بإعطاء نموذجين من الغزل، ثم التركيز على نموذج واحد هو الغزل الحضري أو العمري أو الإباحي كما تسميه كتب الأدب؟ (عدد القصائد وأبياتها ثم الصفحات المخصصة للشرح). عندما ذكر هذا النموذج من الغزل لا بد من ذكر امرأة يستغلها الرجل على هواه.

9 - ألم تترك هذه النصوص في أذهان الطلاب نمطاً من الفروقات الشاسعة بين الرجل والمرأة؟

10 - ألم ترسخ في أذهانهم عدم معرفة الجنسين بعضهما للبعض الآخر نتيجة سلسلة من المحرمات الاجتماعية المتعلقة بالجنس ما يجعل كل اختلاط صحي بينهما مستحيلاً إلا ما كان سراً؟

11 - إن كون نصوص الغزل لشعراء ذكور يشكل بحد ذاته مشكلة أساسية. فالمرأة لم تظهر ولو مرة واحدة، على الرغم من وجود نتاج نسائي عريض في الغزل. هذا التعتيم على هذا الجانب المهم من التراث من قبل المنهج قد يكون هادفاً وقد يكون بلا هدف، ولكن حياة هذا الجانب المهم من التراث ليس في ذاتها، وإنما في معرفة الناس له وإحاطتهم بمضمونه وقدرتهم على تداوله.

11 - لا بد من الإشارة أيضاً إلى أن اختيار النصوص الجميلة ليست سوسيولوجيا أدب. فإذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية التي وصلت إلينا فنجدها حصيلة اصطفاء من قبل المنهج والناشرين، وهي لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من مجموع الإنتاج، فإن ذلك يؤدي إلى الاعتقاد أن أردأ الأعمال، وحدها، هي التي كانت قد قاومت فعل الزمن.

وبما أن الدراسة السوسيولوجية للأدب لا تقف عند حدود دراسة الغزل منه، بل تتعدى ذلك إلى أنواع أخرى من النصوص الأدبية الأكثر التصاقاً بالمجتمع البشري وتعبر تعبيراً واضحاً عن المستوى الاجتماعي لهذه الحياة ألا وهي نصوص المديح، وفيما يأتي من صفحات، فهو موضوع الفصل المقبل، الذي يتناول المغزى الأيديولوجي لنصوص المديح.

الفصل الرابع

المغزى الإيديولوجي لنصوص المديح

مدخل:

يلاحظ المرء في بعض الكتابات المتعلقة بالتفسير الاجتماعي للأدب، اهتماماً واضحاً بمناقشة طبيعة الصلة بين مهمة الباحث الاجتماعي ومهمة الباحث الأدبي في دراستهما للظاهرة الأدبية، وتكشف المتابعة الفاحصة لهذه المناقشات عن وجود ثلاثة اتجاهات: «الاتجاه الذي يميل أصحابه إلى الفصل التام بين عمل الناقد الأدبي وعمل الباحث الاجتماعي. الاتجاه الذي يرى أصحابه أن الصلة بين علم اجتماع الأدب والنقد الأدبي تنطوي على شكوك متبادلة. أما الاتجاه الثالث فيرى أصحابه أن إقامة الفواصل العازلة بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع أمر صعب مستحيل، وأن العلاقة بين المجالين ينبغي ألا تنطوي على شكوك أو صراعات أو عداء أو تهديد كما هو في الاتجاهات الأخرى لدى «هانز نوربرت فوجن H.N. FUEGEN» الذي يقول بالاتصال التام بين عمل الناقد الأدبي وعمل الباحث الاجتماعي»[1].

وفي هذا الفصل لم يعد هناك من ضرورة للتأكيد على مشروعية التفسير الاجتماعي للمديح. فأمام الآفاق الرحبة التي كشفت عنها الدراسات الحديثة في هذا المجال، يصبح الحديث عن الطبيعة الاجتماعية للأدب رجوعاً إلى أوليات تجاوزتها الممارسات العلمية منذ فترة ليست بالقصيرة. والأدب بوصفه إبداعاً وممارسة إنسانية لا يقوم على أفكار جمالية فحسب بل ينهض أيضاً على أفكار وقضايا ذات صلة بالسياقات التاريخية والاجتماعية التي يظهر فيها.

---

(1) راجع فتحي أبو العينين: التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية عدد 3 - 4 - 1995 ص170 - 171.

والفرصيّة في هذا الفصل، هي أن نصوص المديح تعلم طرقاً ملتوية في الحياة قد يتماهى بها التلاميذ في سلوك المداحين.

وتمهيداً للبدء بهذه المرحلة مع فن المديح، وانسجاماً مع منهجية البحث، لا بد من تحديد فئات الدراسة التي هي - كما مر معنا عبارة عن خانات، وأبواب تصنف فيها العناصر ذات الصفات المشتركة والتي تكون متجانسة وشاملة وحصرية وملائمة وموضوعية، أهمها:

أ - طبيعة المديح.

ب - المديح في المعاجم وفي الكتب الأدبية العامة.

ج - المديح في الكتب المدرسية لمادة الأدب العربي.

د - المديح في المفهوم بين الذات والموضوع.

هـ - من يمدح من؟

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للمادحين والممدوحين.

و - صورة الممدوح.

ز - أسباب المديح والعوامل النفسية والاجتماعية والسياسية التي أدت إلى نشوئه، وانعكاس ذلك على ذهنية التلاميذ.

أ - طبيعة المديح:

من بين الصفات المميزة للشعر العربي، وفرة الموضوعات المدحية فيه. فإن هذا النوع من الأدب أكثر الفنون شيوعاً وأوفرها انتشاراً. مال إليه الشعراء عن غير قصد ولا اعتدال، ونظموا فيه القصائد، لا يألون جهداً في نظمها على أرفع طراز.

والمديح من الأدب الذي يزخر بعاطفة تنطوي عليها النفس الإنسانية في كل عصر من العصور غابراً أم حاضراً. ومهما اختلفت نزعات الناس وأساليب عيشهم، يبقى الدافع إليه أكثر من عامل، فمرة يكون العامل نفسياً، ومرة أخرى يكون اجتماعياً واقتصادياً. أما إذا كانت العاطفة الإعجابية في أساس الإشادة، كان من الطبيعي أن تتضخم لغة الإشادة، وأن يجتمع الواقع والوهم على بناء الشخصية المثالية التي يمتدح الشاعر انعكاسات نورها على الممدوح، وهذا التضخم هو ما

سموه الكذب في الشعر المدحي، وبتعبير آخر المبالغة، وهنا قيل: «أعذب الشعر أكذبه».

فن المديح ظاهرة ليست وليدة الأمس القريب، ولا هو مقتصر على جيل دون جيل فمنذ وعي الانسان لوجوده وهو يقدّر الأعمال العظيمة والبطولات الخارقة، ويثني على أصحابها ويمجدهم ويصور مآتيهم تصويراً فنياً مثالياً، يجعل البطولات أكثر مما هي عليه في الواقع، ويحول العمل الفاضل إلى عمل أكثر فضلاً وأعظم قدراً.

فن المديح ينتمي إلى الغنائية في الشعر والنثر، لأن المشاعر الذاتية وميول الفرد ونزعاته تلعب دوراً كبيراً وأساسياً فيه. ولما كان المديح يتطلب شخصاً آخر يتوجه إليه وهو الممدوح، فهو لذلك يعتمد أناقة التعبير وصقل الألفاظ وإقامة توازن بين ما يقوله الشاعر وما يريده من ناحية، وبين ما يرضي الممدوح، ويرضي الذوق الأدبي من ناحية ثانية، ويتطلب المديح إيجازاً لا يخلو من إيضاح، نظراً لضيق الوقت لدى الممدوحين. «وقد حكي عن عمارة أن جده جريراً قال: يا بني إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة...». وسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريق الإيضاح والإشادة، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية. ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل فإن للملك سآمة وضجراً وربما عاب من أجلها ما لا يعاب»[1].

والمديح يمكن أن يكون نثراً كما يمكن أن يكون شعراً، كما تم ذكره. وأكثر ما تبقى من المدح هو في موكب الشعر. وذلك لخفته وسهولة حفظه. والمديح في شعر العرب يكاد يطغى على سائر الفنون، وكأن الشاعر قد خلق ليكون مداحاً أو أن الشعر مهنة جوهرها المديح.

وتتلاقى الموضوعات المدحية بالموضوعات السياسية بحيث أنه من المستحيل تقريباً - كما سيظهر في النصوص - إدراك الفرق بين ما هو مديح وبين ما هو موقف حزبي، يقول بلاشير في ذلك «لا ريب في أن هذه الظاهرة ليست جديدة، فإن الحياة القبلية وامتداداتها في الإسلام الأولى، طوال العهود السابقة، أملت على الشعراء، في ظروف عديدة مثل هذا الموقف، فالظاهرة الجديدة، هي تواتر اندماج

(1) ابن رشيق القرواني: العمدة، دار الجبل، بيروت 1972، ص128.

هذين العنصرين. وإننا بطريقة تجريدية صرف، نتوصل من نحو آخر إلى عزل المدائح عما هو الضد والمتمم في آن واحد أعني الموضوعات الهجائية. . . ولا يسعنا أخيراً تعداد الفقرات التي يهبّ فيها الفخر الذاتي لنجدة المديح، لأن البداوة ماثلة وقوية إلى حد جعل هذا التكامل لا مفر منه»[1].

وقد تتلاقى الموضوعات السياسية المدحية في الأساس، في أشعار المناسبات أو قصائد الفخفخة، فهي تميز تبعية الشاعر لأحد حماة الأدب، أو أحد كبار رجال الدولة، أو أحد الملوك، أو رئيس حزب أو زمرة قبيلة. وتتصف هذه الموضوعات في شكلها العام في تضاد عادي: العصبية، والتزلف، والغلو، والتفاهة والحيلة والورع والإيمان، وهي ترجع، شأنها شأن الموضوعات الهجائية وكذلك الفخر إلى الوقائع الحالية Actualité والتاريخ والحكايات، والأهواء الكامنة أو المعلنة التي تحرك السياسة. وقد تظهر في هذه الموضوعات السياسية المدحية وقائع حالية لحوادث جمة، وحركات ومواقف، وطبائع بعض كبار الشخصيات، أو أحد رعاة الأدب والفن في أشكاله الأصلية، على الرغم من تشويهات المغالاة: «كقول الغرزوق في قصيدة يمدح بها الحجاج»

تعلّم إنما الحجاجُ سيف تجذّ به الجماجمَ والرقابا[2]

على الرغم من ابتذال هذا البيت، فقد ثبّت بخطوط لا تمحى في أذهان المعاصرين صورة مدهشة عن الحجاج. وقد أعطت هذه الملامح لكثير من المدائح، في الوسط البدوي، وزنها، وذلك عندما يذكر الشاعر إحسان الملك في أيام القحط، بيد أننا نصطدم في كل لحظة بتلميحات إلى وقائع ومظاهر شجاعة وفضائل تظل بالنسبة إلينا حبراً على ورق. يقول بلاشير «إن ثقل التقاليد في هذه الموضوعات، وكذلك في الهجاء والفخر، سحق الشاعر حتى أصبح هذا يرقص في أغلاله[3].

لقد عرف الإنسان المديح منذ أن عرف الإعجاب فامتدح العظمة أياً كانت وأياً

---

(1) بلاشير: تاريخ الأدب العربي، تر. إبراهيم الكيلاني م3، دمشق 1974، ص178.
(2) الفرزدق: الديوان ص36.
(3) بلاشير: تاريخ الأدب العربي. تر. إبراهيم الكيلاني. م3، دمشق، 1974 ص181.

كان مظهرها. واختلفت طرائق مديحه باختلاف البيئة واختلاف الأحوال النفسية والاجتماعية. والجدير ذكره، أن المديح قيل لمجرد الإعجاب أولاً، ثم قيل للشكر ثانياً، وأخيراً قيل للتزلف والتكسب.

ومن الممكن أن نضم تحت تسمية شعر المديح عناصر موضوعات في الفخر على الرغم من أن الكلمة لا تثير في الذهن فكرة النوع الأدبي، بل تشير إلى موقف يدفع الشاعر إلى التميّز من قبيلته أو الانتصاب تجاه العدو ذاكراً محاسنه وصنائعه الفردية أو مآثر أسرته أو عشيرته، فيصبح الشاعر لمدة وجيزة مركز عالمه الذاتي، وتصبح أقواله تتعلق عموماً بنوع المديح. إلا أنه يتميز من المديح بميل إلى التبجح والافتخار. «ويمكن القول إن كل شيء في حياة الشاعر وخصوصاً الشاعر الجاهلي مدعاة للفخر، مهما قصّر هذا الفخر عن إطراء كبرياء المفتخر. وقد تدعو الظروف الرجل إلى الافتخار بالفرار أمام خطر مداهم، ذلك أن الفرار ليس عاراً بل دليل على أن للفرار ساقين قويتين وفرساً سريعاً»[1].

وإذا جاز الكلام عن الموضوعات الأساسية في الشعر العربي، وإذا جاز أن نترك جانباً مشكلة التسلسل الزمني للموضوعات الشعرية، ومعرفة أي منها كان الأسبق إلى الظهور؛ فقد يمكن القول إن الفخر كان الهدف الأول المقصود من الشعر، وكان المراد من الفخر إشهار المناقب المستمدة من الصورة الجمعية لدور الفرد والقبيلة. وليست المفاخر أو المآثر المذكورة في الأشعار صحيحة بالضرورة، ولا ينبغي لها بالتالي أن تحجب حقيقة أكثر غنى وتنوعاً. فالنقائض المتبادلة بين الثلاثي الشهير، جرير والأخطل والفرزدق، لم تكن تهدف بالدرجة الأولى إلى أن يكذب واحد من هؤلاء الآخر، ولكن إلى التباري في المبالغة بحيث يصبح الفخر تدريباً كلامياً يرمي إلى تجاوز الواقع بأكثر ما يمكن. «وعلى هذا الواقع المتجانس نظرياً، أن يتجاوز بدوافع الطموح. وهكذا يصبح الفخر أخيراً نوعاً من التحويل بالقوة أي إبداعاً، لا بالمعنى الشكلي للكلمة فقط. وكثيراً ما يقال إن الفخر يصدر عن الإلهام الفردي، ويتعلق بالسيوكولوجيا الفردية. وربما يكون العكس هو الصحيح. فعلى كون الشاعر يعبر عن نفسه بمصطلحات الأنا فإنه لا يزيد على أن

(1) م. س. ن. ص279 - 280.

يرسم اتجاهات الشعور الجماعي الذي قد لا يعرف دوماً حدودها. وكذلك فليس جمهوره هو القبيلة على وجه التحديد، بل هو كل وعي يمكن أن يتأثر بالرسالة الشعرية.

وهذه المحاولة في إعلاء الذات، من خلال العالم الخيالي، قد تفقد على المستوى الاجتماعي دلالتها، أو على الأصح فعاليتها إن لم ترافقها شهادة الآخر. ليس من المهم أن يكون هذا الآخر شخصاً واقعياً أو خيالياً... بل كثيراً ما كان الصحب يخترعون اختراعاً من قبل الشاعر الذي يحاول اليوم بسريرة نفسه، إشراك الآخرين بمغامراته، وإيجاد نقطة استناد في واقع كل الناس[1].

وعلى الرغم من دخول الفخر في دائرة المديح، يمكن القول: «إن الفخر قد يخرج من دائرة تسميته بالمديح، بحكم طابعه الفردي، لذلك كان عليه أن يزود عن الشعراء الذين قطعوا صلاتهم بقبائلهم. إذاً، فلا عجب أن نجد الفخر عند الشعراء الصعاليك: أمثال عروة بن الورد وغيره[2].

ولتوضيح طبيعة المديح في الشعر العربي وعوامل نشوئه واختلاف طرائقه، لا بد من الاطلاع على البيئة وعلى الأحوال النفسية والاجتماعية التي رافقت صدوره.

ولما كان ذلك يتوقف أيضاً على التعريف بكلمة مديح، كان لا بد من الإلمام بهذا التعريف في كتب اللغة والمعاجم، وفي كتب الأدب العامة.

ب - المديح في المعاجم وفي كتب الأدب العامة

1 - المديح في المعاجم

لقد صار المرور على مصادر اللغة في المعاجم العربية وآدابها أمراً ضرورياً لمواكبة هذا النوع من الشعر في صعوده وهبوطه، فلقد وردت هذه الكلمة في مصادر اللغة بمعان متقاربة جداً. فابن منظور في «لسان العرب المحيط» يعرفها بقوله: «المدح نقيض الهجاء وهو حسن الثناء: يقال مدحته مدحة واحدة، ومدحه

---

(1) طاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل، تر. حافظ الجمالي، دمشق، 1972، ص44 - 45، ص..

(2) بلاشير. تاريخ الأدب العربي. تر. إبراهيم الكيلاني. م. 3 دمشق. 1984 ص280.

يمدحه مدحا. والمدائح جمع المديح من الشعر الذي يمدح فيه... وتمدَّح الرجل تكلف أن يمدح... ويقول: «هو حسن الثناء... ويقال إن فلان يمتدح إذا كان يقرظ نفسه ويثني عليها والممادح ضد المقابح»[1].

كما يعرف بطرس البستاني المديح في «محيط المحيط» بقوله: مدحه يمدحه مدحا أحسن الثناء عليه، وضد ذمه، وقال في المصباح: مدحته مدحا أثنيت عليه بما فيه من الصفات الجميلة خلقية أم اختيارية... ويقول تمدح الرجل تكلف أن يمدح، وخلاف افتخر وتشيع بما ليس عنده[2].

يتبين من خلال التعريفات الواردة، أن المعنى الإصطلاحي لهذه الكلمة واحد عند كل من ابن منظور وبطرس البستاني فمن حيث الاشتقاق: مدح مدحا ومدحة. ومن حيث المعنى فالمديح هو حسن الثناء بالصفات الجميلة، وهو ضد الذم والهجاء، والممادح ضد المقابح.

ولكن بطرس البستاني يقرن المديح بالفخر، ويعتبر أن المدح ينطوي على التكليف في وصف الممدوح، كما ينطوي الفخر على التكلف في تقريظ النفس عند المفتخر فيصفها أحياناً بما فيها، وأحياناً أخرى بما ليس فيها. وبذلك يكون قد اقترب في تعريفه هذا من «الفيروزبادي» في تعريفه للافتخار، يقول في القاموس المحيط: «الافتخار في الكلام احترافه من غير أن يسمعه من أحد ويتعلمه، والتمدح بالخصال كالافتخار[3].

وعلى الرغم من التكلف في المديح وفي الفخر ووصف النفس بما ليس فيها في أغلب الأحيان، يظل إقبال الناس على هذا النوع من الشعر إقبالاً شديداً. ويعلل ابن خلدون ذلك بقوله في مقدمته: «بأن الناس تتقرب في الأكثر لأصحاب التجلة والمراتب بالثناء والمدح وتحسين الأحوال وإشاعة الذكر بذلك، فيستفيض الإخبار بها على غير حقيقة، والنفوس مولعة بحب الثناء والناس يتطلعون إلى الدنيا وأسبابها من جاه وثروة وليسوا في الأكثر براغبين في الفضائل ولا متنافسين في أهلها»[4].

---

(1) ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، م3 (ف ر) ص452.

(2) بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، 1977، ص 844.

(3) الفيروز بادي: القاموس المحيط (1 - 2) ط2، مطبعة الحلبي، مصر، ص111 - 112.

(4) ابن خلدون: المقدمة ص28.

2 - المديح في كتب الأدب

تكاد كتب الأدب العربي العامة قديماً وحديثاً، تجمع على أن الشعراء نظموا المديح منذ الجاهلية واستمر ذلك معهم إلى الإسلام وإلى باقي العصور الأدبية مع بعض التطور في الموضوعات المدحية ولو بشكل جزئي، فإن الفضائل الأساسية: كشرف الممتدح، والنبل الذاتي والشجاعة والكرم والحلم، هي ذاتها التي نجدها في الفخر على طول العهود الأدبية. ومن العسير في بعض الأحيان التفريق بين الموضوعات بعضها عن بعض، فهي في قصائد المديح، كما هي في قصائد الفخر، تتخللها أحياناً موضوعات هجائية.

ومن الملفت أن العرب لم يغرقوا فيه إغراقاً، ولم يجعلوه قطب دائرتهم ومحط آمالهم، مع العلم أنهم كادوا لا يطلقون لفظة القصيدة إلا على ما كان مدحاً، أو يدخل في حيز المدح. وهذا الأمر حملهم على حشد الغزل والوصف والخمر والطرد وغيرها من الأغراض الشعرية في قصيدة المديح حشداً غريباً في تكوينه وبنائه، مما قد يبعد القصيدة عن الوحدة الموضوعية وعن وحدة المعاناة في التعبير عن التجربة.

وفي مستهل الحديث عن المديح في كتب الأدب العامة تجدر الإشارة إلى منزلة الشاعر من قبيلته ومجتمعه يقول بلاشير: «لم يكن الشاعر القديم لسان حال القبيلة وحامل لوائها فحسب بل كان يعيش دوره، مهولا هذا الدور بأحقاده الشخصية. تلك الأحقاد التي تتلاقى أحياناً وأحقاد قبيلته، فهو ينشد الشعر بحماسة، أو يندفع مسعوراً في إنشاده، لأن مصير القبيلة مصيره، وليس «للأنا» من حدود إلا حدود أسرته أو المجتمع الذي ينتمي إليه، ومن هنا كثر عنده الاندفاع أو الإنقاذ أو الحقد ولنبدأ بالأعداء: إن الجمهور يرقب شاعره ويحرضه على قول الشعر. فالشعراء لا يقلون حماسة في الهجوم على الخصوم أو الرد عليهم»[1].

وأكثر من ذلك كان الشاعر لسان حال قبيلته الناطق باسمها. يسجل مآثرها يدافع عنها ويهجو خصومها، مستغلاً في ذلك كل ما أوتي من نباهة وذكاء. وكانت القبيلة بالمقابل تكرم شعراءها وتحتضنهم وتحرص عليهم كل الحرص، ولم يقتصر

---

(1) بلاشير: م. س. ن. م2، ص174.

احتضان الشاعر على قبيلته فحسب، بل جرى احتضانه أيضاً من السادة والملوك، ولكن طمعاً في شعره الذي يعتبر رصيداً لا يفنى، وقيمة لا تعادلها قيمة. يقول أبو حاقة: اعتمد رجال السياسة على الشعراء في بلوغ مآربهم، فسخروهم لها، واشتروا أقوالهم وأعمالهم وضمائرهم أيضاً باعطيات جزيلة، وذاق الشعراء حلاوة العطاء فشغلتهم عن كل شيء[1].

ومن جراء ذلك أصبحت قصور الملوك مرتعاً للشعراء الذين يرغبون في تحقيق مكانة اجتماعية أو يفتقرون إلى المال، فلا يستطيعون تحقيق غاياتهم هذه إلا بقربهم من السادة والملوك.

وهنا تبرز أهمية الشعر في المجتمع العربي عموماً والمديح خصوصاً. فقد أجزل كبار القوم العطاء لشعراء المديح مقابل الحصول على نعمة المديح الذي يقول الجاحظ في فصله: «وما أعلم في الأرض نعمة بعد ولاية الله أعظم من أن يكون الرجل ممدوحاً»[2].

وإذا كان هذا الأمر بالنسبة للسادة والملوك فكيف بالدول التي كانت تتنافس لمد سلطانها واتساع نفوذها السياسي. فقد كانت دولة المناذرة في العراق ترغب في حماية ممتلكاتها الفارسية لتنطلق منها إلى بلاد العرب. وكذلك دولة الغسانية التي أنشأها البيزنطيون للغاية نفسها. وكانت هاتان الدولتان ترصدان مبالغ ضخمة للشعراء لاستمالتهم وكسب تأييد قبائلهم. فاندفع الشعراء إلى هذه البلاطات طمعاً بالنوال وحيلة الترف والبذخ التي يطمحون إليها: يقول شوقي ضيف:

«أما المديح فكثير كثرة مفرطة، إذ رحل به الشعراء إلى الملوك والأشراف محتارون به، يرجعون إلى أهلهم بجر الحقائب، ويظهر أن المناذرة خصوصاً كانوا يتخذونه وسيلة للدعاية لهم في القبائل، فكثر الشعراء حولهم وأخذوا يمدحون بلاطهم»[3].

ومن أشهر الشعراء في هذا الميدان النابغة الذبياني الذي اختص بمدح المناذرة، وحسان بن ثابت الذي اختص بمدح الغساسنة ومدح الرسول في دينه

---

(1) أحمد أبو حاقه: فن المديح ط. 1. دار الشرق الجديدة بيروت، 1962، ص39.
(2) الجاحظ: الحيوان، المجمع العربي - بيروت ص383 - ج4.
(3) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ط5، دار المعارف القاهرة ص211، لا سنة.

الحنيف، والأخطل في الدفاع عن الأمويين ومدحهم.

وخير دليل على دور الشعراء في الحياة السياسية، اعتماد الزعماء على شعراء المديح في إعداد الناس لما يريدون من مشاريع يمهدون لها بالشعر ليتحسسوا رأي الناس ومدى استعدادهم لقبولها، قبل أن يفاجئوهم بها. «كما فعل معاوية، حين هم أن يبايع لابنه يزيد، مستحدثاً سنة لولاية العهد، فأوعز إلى مسكين الدرامي أن يتكلم في ذلك فقال:

بني خلفاء الله مهلا فإنما يبوئها الرحمن حيث يريد
إذا المنبر الغربي خلاه ربه فإن أمير المؤمنين يزيد[1]

يلاحظ من ذلك أن الشاعر قد تخطى مجال القبيلة ليلعب دوراً خطيراً ومهماً في الحياة الاجتماعية والسياسية، يقول بروكلن:

«نحن نعرف أن الشعراء لم يكونوا في العهد الوثني مفخرة قبائلهم بل كانوا يلعبون أدواراً أساسية أيضاً»[2].

كثير من الشعراء رفضوا التكسب بالشعر، وعابوا على أنفسهم أن يريقوا ماء الوجه على أبواب الممدوحين، فاعرضوا عن السؤال، وظلوا يقولون الشعر في خدمة قبيلتهم والفخر بأنسابهم أو مدح من هم أهلاً للمديح. يقول البغدادي: «أما أكثر من تقدم، فالغالب على طباعهم الانفة من السؤال بالشعر، وقلة التعرض به لما في أيدي الناس»[3].

وقد رأى بعضهم في ذهاب الشعراء إلى بلاطات الملوك حتمية تفرضها الظروف السياسية تارة، والظروف الاقتصادية طوراً. أما بالنسبة للأولى، فلأن الأديب بحاجة دوماً إلى حام لأدبه جدير بقصائده. ولكن شعر المديح لم يقدّر له أن يستمر على ما هو عليه بعد التحول الكبير الذي أصاب المجتمع العربي بعد انتصار الدعوة الإسلامية.

«ولما جاء الإسلام خفت الشعر بصورة عامة والمديح بصورة خاصة، إلا من

(1) محمد محمد حسين: الهجاء والهجاؤون، ط2، دار النهضة، بيروت، ص22 - 23.
(2) كارل بروكلمن: تاريخ الشعوب الإسلامية، دار العلم للملايين، بيروت، ص74.
(3) البغدادي عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب، المطبعة السلفية القاهرة، 1947، جـ2، 358.

كان من الشعراء ضد الدعوة الإسلامية وضد النبي محمد ﷺ. فاضطر التبي إلى الرد عليهم بسلاح مماثل لسلاحهم. فكان حسان بن ثابت شاعر النببي يهجو كل من يتعرض للنبي بأذية ويمدح محمداً ورسالته. فالمديح في نظر النبي مقبول ما دام يرمي إلى غاية سامية وما دام لا ينجم عنه إلا الخير»[1].

لقد جاء الدين الجديد بتعاليم وقيم جديدة وأوصى بالتواضع والتسامح وخفض الجناح. والمديح في أساسه يقوم على الأبهة والتعاظم والكبرياء، وأصبح هناك قائمة من الممنوعات ينهي عنها الدين الجديد منها: الخمرة والزنى والإغارة على الآمنين والثأر واليسار، كلها لم تعد موضعاً للفخر كما كان في الجاهلية، مع أن الإسلام خفف كثيراً من هذه المظاهر المادية إلاّ أنه أبقى على بعضها كالضيافة، والكرم والإباء والوقار.

من أجل ذلك، لم نجد في الإسلام مديحاً يستحق الذكر سوى ما قيل في النبي نفسه. وقد ظل المداحون يتبعون الخطوات التقليدية في تركيب القصيدة من وقوف على الأطلال وغزل بالحبيبة، إلى وصف الناقة والرحلة حتى الوصول إلى الممدوح.

مع إطلالة العصر الأموي عاد المديح ليتجلى بأبهى صورة مع معاوية ابن أبي سفيان السياسي الحاذق، الذي عرف كيف يوطد أركان دولته . فلقد أدرك معاوية أهمية الشعر ودور الشعراء، فقد عاش مع الشعر تجربة شخصية ويقول:

«اجعلوا الشعراء أكبر همكم وأكثر دأبكم فقد رأيتني ليلة الهدير بصفين، وقد أتيت بفرس أغر محجل، بعيد البطن عن الأرض وأنا أريد الهرب لشدة البلوى فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمر بن الاطنابة التي مطلعها:

أبت لي همتي وأبى بلائي وأخذي الحمد بالثمن الربيح»[2]

نرى بأن معاوية قد تعامل مع الشعر بما يتلاءم وتوجهاته السياسية، وصرح بأنه لن يحول بين الناس وألسنتهم ما لم يحولوا بينه وبين سلطانه. إنه فرض نوعاً من الرقابة على الشعر، ولم يكن ليفعل هذا لولا خوفه من هذا السلاح الفعال في

---

(1) أحمد أبو حاقه: فن المديح ط، 1. دار الشروق الجديدة. بيروت 1962. ص41 - 42.
(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة دار الجبل، بيروت 1972، ص29.

المجتمع، وليس أدل على حسن استخدامه لذلك السلاح ما حدث له مع الشاعر «مسكين الدرامي» لما أراد معاوية البيعة لابنه يزيد كما مر سابقاً.

«وليس معاوية وحده هو الذي اهتم بالشعراء وأدرك أهميتهم وحاجته إليهم لتثبيت حكمه. فهذا عبد الملك بن مروان قد قرب إليه الأخطل فكان يدخل عليه بدون استئذان. وقد جاء في الأغاني أن الأخطل دخل على عبد الملك فأنشده:

خف القطين فراحوا منك أو بكروا   وأزعجتهم نوى من صرفها غير

فقال عبد الملك: خذ بيده يا غلام فأخرجه ثم ألقى عليه من الخلع ما يغمره وأحسن جائزته، وقال: إن لكل قوم شاعراً وإن شاعر بني أمية الأخطل»[1].

ويؤكد الحوفي على أن للخلفاء ثقافة في الشعر بقوله: «إن هؤلاء الحكام من الأمويين كانوا على علم بالشعر يرعونه ويهتمون به، لقد عقدوا مجالس لاستماع المديح والإغداق على الشعراء، وعقدوا مجالس للسمر بالشعر والإصغاء إلى روايته ونقده وكثيراً ما اجزلوا الحباء للرواة كما أجزلوه للمادحين، وكان بعضهم يروي الشعر ويستشهد به في المناسبات الطارئة استشهاد الحاذق الخبير»[2].

لقد كان عصر بني أمية حافلاً بالأحزاب السياسية المناوئة للحكم، يعارضون الأمويين ويعتبرونهم مغتصبين للخلافة. من هؤلاء الطالبيون والزبيريون والخوارج، وكان لكل فرقة من هؤلاء شعراؤها الذين يدافعون عنها، ويمدحون زعيمها، ويمجدون عقيدتها، ويؤكدون على استلام سدة الخلافة. وما يهم هو أن نذكر أنه نتج عن هذا الشعر السياسي مدائح كثيرة منها ما كان صادقاً نابعاً عن التزام فعلي بعقيدة، ومنها ما كان باعثه التكسب والشهرة، ومنها ما كان اعتذاراً من الخليفة عن مناصرتهم لأحزاب أخرى. يقول الحوفي: «ولعلنا لا نعدو الحق إذا ما ذهبنا إلى أن بعض هؤلاء قد اضطروا إلى مدح بني أمية لتسلم لهم حياتهم المهددة ويقضوا بقية عمرهم في أمن واستقرار، وبعضهم كان طامعاً في العطاء وفي الزلفى»[3].

هكذا نجد السلطان الأموي وقد اتبع أسلوب الترهيب والترغيب مع الشعراء

---

(1) الأصفهاني: الأغاني م3 ج1677 عزالدين للطباعة، بيروت.

(2) أحمد محمد الحوفي، أدب السياسة في العصر الأموي. ط1, مكتبة النهضة، مصر، القاهرة 1960، ص 334 - 335.

(3) م. س. ن. ص. 155 - 156.

لكسبهم ولضمان التخلص من ألسنتهم. فصار العطاء حقاً مفروضاً مقرراً. وتهافت الشعراء على تلك الجوائز التي كان يوزعها السلطان بقيمتيها المادية والمعنوية.

فهذا جرير لا يفارق الشام قبل أن يفوز بجائزة عبد الملك، لأن حرمانه منها يعني إسقاطه إلى آخر الدهر. لقد جاء في الأغاني: «بعد أن استأذن جرير الخليفة عبد الملك في الإنشاد فقال: لا تنشدني إلا في الحجاج فإنما أنت للحجاج خاصة، فسأله أن ينشد مديحه فيه فأبى وأقسم أن لا ينشده إلا من قوله في الحجاج، فأنشده وخرج بغير جائزة. فلما أزف الرحيل قال جرير لمحمد: إن رحلت عن أمير المؤمنين ولم يسمع مني ولم آخذ له جائزة، سقطت إلى آخر الدهر ولست بارحاً بابه أو يأذن لي في الإنشاد. ثم عاد محمد بن الحجاج فاستأذنه، وأنشد جرير قصيدته التي يقول فيها:

«ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح»[1]

من خلال الظروف الاجتماعية والسياسية التي أحاطت بشعر المديح، يظهر هذا الشعر وكأنه شعر مدجّن قد خرج فيه المداحون عن المألوف. وكأن التفضيل لأجودهم مدحاً أعظمهم إشادة. ولعل عبد الملك بن مروان كان يحس بشيء من هذا النفاق المزخرف لدى الشعراء إذ قال لجماعة منهم تشبهوننا مرة بالأسد الأبخر ومرة بالجبل الوعر ومرة بالبحر الأجاج ألا قلتم فينا كما قال أيمن بن خريم في بني هاشم:

نهاركم مكابدة وصوم وليلكم صلاة وإقتراء[2]

وإذا تحولنا إلى العصر العباسي وجدنا هذا الشعر يأخذ في الضعف، لسبب مهم هو ضعف الأحزاب التي يعبر عنها، لقد بطش العباسيون بمعظم هذه الأحزاب، ومن بقي منهم كانوا ضعفاء يعملون في الخفاء وكانوا يخافون بطش العباسيين، «فكانوا ينظمون ما ينظمون سراً، وقلما أعلنوه، بل لقد مضى فريق منهم يمدح الخلفاء تقيه ويبالغ في مديحهم، حتى ليصبح وكأنه من دعاتهم. وكثر حينئذ من يدعون له كثرة مفرطة، فقد كانت الدنيا بيدهم، وكنوز الدولة في حجورهم،

---

(1) الأصفهاني الأغاني: م3 ج7 ص62.
(2) م. س. ن. ج. 21 ص6.

فسال لها لعاب الشعراء ومضوا يدافعون عن حق العباسيين في الخلافة ويردون على العلويين منكرين حقهم فيها»[1].

وإذا مضينا نتعقب من كانوا يمدحون من الخلفاء العباسيين لهذا العصر، وجدنا كُثراً أكثر من أن يحصوا ويستقصوا، «ويعد المهدي أول خليفة فتح أبوابه على مصاريعهاللشعراء، فقد مضى يجزل لهم العطاء ويجزلون له في الثناء، وفيه يقول ابن الخياط، إن صح أنها له:

لمست بكفي كفه ابتغي الغنى ولم أدر أن الجود من كفه يعدى»[2]

وممن أكثر من مديحه مروان بن أبي حفصة، والحسين بن مطير مولى أسد وكان يغلو في مديحه غلوا شديدا حتى يدفعه ليرفعه على البشر درجات في مثل قوله:

لو يعبد الناس يا مهدي أفضلهم ما كان في الناس إلا أنت معبود»[3]

وبعد المهدي جاء الهادي، ويقول الأصفهاني فيه «إن الهادي منذ ولاية أبيه كان يقعد للشعراء ويمدحونه، وفي مقدمتهم مروان ابن أبي جفصة، ومطيع بن أياس.

وفي أيام هارون الرشيد الذي بقي في الخلافة اثنين وعشرين عاماً يقول الرواة: «إنه لم يجتمع بباب أحد ما اجتمع ببابه من الشعراء»[4].

ثم جاء المأمون، وكان ممدّحاً مثل أبيه الرشيد، ومن مداحه - وهو لا يزال ولي العهد - منصور النمري وأشجع السلمي، وممن تفننوا بمديحه في خلافته أبو تمام وإبراهيم بن المهدي عمه ودعبل، وإنما يهمنا من هؤلاء الشعراء جميعاً، أبو تمام ويهمنا في ممدوحيه المعتصم والمأمون والواثق. المعتصم الذي مدحه أبو تمام بثماني قصائد.

والشاعر في العصر العباسي لا يجزل مدحه بقصائد شعره إلا إذا أغدق عليه

---

(1) م. س. ن. ص293.

(2) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1966، ص291 - 292.

(3) م. س. ن. ص293.

(4) م. س. ن. ص293.

ممدوحه بما يستحق وإلا تحول عنه إلى الضرب في آفاق الأرض، كما يقول أبو تمام في مدحه محمد بن يوسف:

«فان يجزل النعمى تثبه قصائدي   وان يأب لم اقنع بأصوات معبد[1]

يروي الأصفهاني: «عن أبي دلف يوم كان عنده أبو تمام الطائي وقد أنشده قصيدته:

على مثلها من أربع وملاعب   أذيلت مصونات الدموع السواكب

فقال أبو دلف: يا معشر ربيع ما مُدحتم بمثل هذا الشعر، فما عندكم لقائله؟ فبادروه بمطارفهم يرمون بها إليه، فقال أبو دلف: قد قبلها وأعاركم لبسها وسأنوب عنكم في ثوابه. ثم قيل له: تمّم القصيدة يا أبا تمام، فتممها، فأمر له بخمسين ألف درهم، وقال والله ما هي بإزاء استحقاقك وقدرك، فاعذرنا»[2].

وقد تتوضح طبيعة المديح في هذا العصر باستطلاع سريع لمديح المتنبي الذي دخل في حلقة سيف الدولة، وفي هذه الحلقة ما فيها من كبار الشعراء والأدباء الذين يشق على بعضهم أن ينال المتنببي ما ناله من الأمير، وقد اضطر المتنبي أن يطعنهم بشعره. ولم يكن حسّاده ليسكتوا عنه فأخذوا يكيدون له ويحاولون الإيقاع به ولا سيما أبو فراس الحمداني الذي قال لسيف الدولة: «إن هذا المتسمى كثير الادلال عليك، ويمكن أن تفرق مائتي دينار على عشرين شاعراً يأتون بما هو خير منه» فتأثر سيف الدولة من هذا الكلام وعمل به»[3].

بعد أن خص سيف الدولة الشاعر بالعطف وبعد أن نظم الشاعر فيه نحو ثماني عشرة قصيدة عامرة (وهي لا تقل عن ثلث ديوانه)، تولاه انحراف عنه، فأصغى إلى أقوال خصومه فيه. «فترك الشاعر حلب، وفي نفسه ما فيها من الغيظ، وقصد الشام ثم طلبه كافور إلى مصر فتلكأ أولاً، على أنه لم يلبث أن رحل إليه ونفسه تسول له أنه سيبلغ هناك من الجد ما يغيظ الحاسدين. وقد صرح بذلك إذ قال:

أبا المسك أرجو منك نصرا على العدى   وآمل عزاً يخضّب البيض بالدم»[4]

(1) الجاحظ: الحيوان، مطبعة الحلبي، جـ4، ص382.
(2) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1966، ص191.
(3) الأصفهاني، الأغاني: ج15، ص99.
(4) أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي، دار العلم للملايين، ط13، 1981، ص333 - 334.

يظهر من قصد الشاعر كافور عاطفتان تتنازعان: الأولى ما كان يشعر به من الغيظ لما أصابه في حلب، والثانية رغبته أن يحصل بواسطة كافور على ولاية وبين هاتين العاطفتين - الغيظ والطمع - مدح كافوراً بعشر قصائد هي من أفخر ما نظمه.

ومما يدل على المديح التكسبي: «ما جرى للشاعر في شيراز مع عضد الدولة الذي تلقاه بالترحاب، ونظم المتنبي فيه ثماني قصائد، فأجزل له العطاء، ثم رجع من شيراز بثروة كبيرة تبلغ مائتي ألف درهم، ما عدا الخلع والهدايا والتحف»(1).

أخيراً نخلص إلى القول إن المديح العباسي لم يخل من غنى فكري ولوحات فنية جديدة، على الرغم من أن الشعراء ترسموا خطى بعضهم متطلعين من زاوية الخداع والنفاق والتكسب. يقول ابن خلدون: صار غرض الشاعر في الغالب إنما هو الكذب والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين»(2).

ولو تأملنا جيداً المسيرة التاريخية لفن المديح في الشعر العربي لوجدنا أن هذا المديح لم يتغير في جوهره، وإنما أصابه بعض التبدل من عصر إلى عصر حسبما تقتضيه الحالة الاجتماعية وما تحمله هذه الحالة من معان وقيم سياسية وأخلاقية ونفسية. ويمكن القول إن المديح في هذه المسيرة اتجه اتجاهات ثلاثة: «الأول أن الشاعر الجاهلي كان يصور في مديحه المثل الخلقي الرفيع في عصره من الكرم والشجاعة والوفاء وحماية الجار والحلم والحزم»(3).

الاتجاه الثاني للمديح الجاهلي، كان يقوم على الشعور القبلي وهو ناتج عن نظام العيش والضرورة التي عينت لهم هذه القسمة.

أما الاتجاه الثالث للمديح فكان يقوم على التكسب والتقرب من العظماء والسادة والملوك، - وكما يقول نسيم نصر - «هو قائم لمن يشاء الاطلاع بعين البصير على مدائح زهير بن هرم بن سنان... والنابغة في آل غسان... وأبي تمام في المأمون، والواثق والمعتصم والمتنبي في كافور... رأى الشعراء - غالباً إن لم

(1) م. س. ن. ص338.
(2) عبد الرحمن، ابن خلدون مقدمة، دار الكتاب العربي، بيروت، ص581.
(3) شوقي ضيف: العصر الإسلامي، دار المعارف ط4 ص336.

نقل دائماً - شعراء أغراض ومناسبات»[1].

كل ذلك يثبت أن المديح لم يتغير من حيث تحديد عناصره الأساسية، فهو إعجاب وثناء، وبهذا المعنى نفسه جاء المديح من حيث الدلالة العميقة بأنه نقيض الهجاء وحسن الثناء. والذي تغير في المديح هو صفاته. وهذا أمر طبيعي تقتضيه الضرورة مراعاة للزمان والمكان ومقتضى الحال. يقول ابن رشيق في ذلك: «إنها أربع فضائل: العقل والشجاعة والعدل والعفة، ويتولد من كل فضيلة منها معان كثيرة:

1 - عن العقل يتولد: المعرفة والحياد والبيان والسياسة، والعلم والحلم من سفاهة الجهلة.

2 - ومن الشجاعة يتولد الحماية والأخذ بالثأر والدفع عن الجار والنكاية في العدو والمهابة.

3 - ومن العدل يتولد السماحة والتبرع بالنائل والإجابة للسائل وقرى الأضياف.

4 - ومن العفة يتولد القناعة وقلة الشهرة وطهارة الإزار»[2].

وبعد تتبع المديح في مسيرته الطويلة انطلاقاً من كتب المعاجم إلى كتب الأدب العامة القديمة والحديثة. وبعد الاطلاع على حقيقة المديح وكيفية نشوئه والوقوف على الأسباب الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى ذيوعه وازدهاره. بعد كل ذلك سوف نرجع إلى المنهج الرسمي وماذا قرر لطلاب المرحلة الثانوية من نصوص في هذا الفن؟ هذه النصوص التي ستدرس من خلال السلسلتين المعتمدتين سابقاً في نصوص الغزل.

ج - المديح في كتب الأدب العربي المدرسية في المرحلة الثانوية:

إن كتب الأدب العربي التي استدعتها منهجية البحث في دراسة الغزل، هي الكتب نفسها التي ستعتمد في دراسة المديح، وهذه الكتب هي: كتاب المفيد في

---

(1) نسيم نصر الشعر العربي في سلالات الملوك، دار مجلة الأديب، بيروت 1950، ص27.
(2) ابن رشيق، العمدة دار الجبل، بيروت، 1972، ج2، ص132.

الأدب العربي بجزئيه وكتاب الوافي في الأدب العربي بجزئيه. مع العلم أن نصوص المديح الواردة فيها قررها المنهج الرسمي بمرسوم 14528 بتاريخ 13 أيار 1972.

1 - المديح في كتاب المفيد في الأدب العربي الجزء الأول

ورد تعريف المديح من خلال نوع النص الذي هو نموذج من كعب بن زهير في مدح النبي في عصر صدر الإسلام:

«الموضوع في أساسه مدح واعتذار. ولكن الشاعر استهله بالغزل وانتقل منه إلى وصف الناقة، وبعدئذ تخلص إلى المدح فاجتمعت له بذلك أغراض عدة في قصيدة واحدة.

والمديح فن من فنون الشعر الغنائي، يقوم على عاطفة الإعجاب. ويعبر عن شعور ملك على الشاعر إحساسه تجاه فرد أو جماعة، وأثار في نفسه روح الإكبار والاحترام لمن جعله موضع مديحه.

وشعر المديح تعداد لجميل المزايا، ووصف للشمائل الكريمة، وإظهار للتقدير العظيم الذي يكنه قائله لمن عرفوا بمثل هاتيك الشمائل والمزايا.

ومن المديح ما يكون صادقاً مخلصاً يصدر فيه الشاعر عن قناعة بصحة ما يقوله، ومنه ما يكون تكسبا لا يعبر عن حقيقة موقف قائله، لأن الرغبة بالنوال والعطاء هي التي تدفع إليه، فيغلب عليها التكلف وعدم الصدق»[1].

المديح في عصر بني أمية

في نموذج من شعر الأخطل: ورد التعريف بالمديح من خلال نوع النص: «الذي هو من الشعر السياسي، والذي ينظم لغايات سياسية، ويدعو الشاعر فيه لدولة أو حزب أو مذهب، متعلق بالسياسة، وهو غالباً ما يأتي في إطار المديح.

وقد عرفنا أن المديح فن من فنون الشعر الغنائي يعبر فيه صاحبه عن عاطفة الإعجاب والتقدير نحو فرد أو جماعة، فيعدد الفعال العظيمة ويصف المزايا والشمائل الكريمة.

---

(1) جوزيف الهاشم: أحمد أبو حاقه وغيرهما، المفيد في الأدب العربي ج1 دار العلم للملايين ط9، 1982 ص118.

. . . . طبع الأدب العربي القديم بطابع المديح. وكانت أبرز معانيه في الجاهلية: الشجاعة والانفة، الحكمة والكرم والتسامح.

وفي عهد النبي غلب على المديح طابع الفضائل النفسية وخدمة الرسالة الدينية والوحدة القومية.

أما في عهد بني أمية فقد أصبح لكل حزب شعراء ينطقون باسمه ويمدحون زعماءه ويهجون خصومه، فتحول المديح إلى أداة للتكسب عند كثير من الشعراء»[1].

في العصر الأموي أيضاً وفي نموذج من شعر الفرزوق في مدح زين العابدين.

ورد تعريف المديح من خلال القصيدة «التي هي نوع من الشعر السياسي الذي يقوم بالدرجة الأولى على المديح حيث تعظيم شأن الممدوح والدعوة له واثبات حقه في ما يطالب به»[2].

وفي العصر الأموي وفي نموذج لعبيد الله بين قيس الرقيات. ورد تعريف المديح في مميزات النص: «القصيدة من نوع شعر المدح الذي ينظم لغاية من غايات السياسة»[3].

المديح في العصر العباسي

ورد تعريف المديح من خلال نموذج لأبي تمام في مدحه للمعتصم: «القصيدة من نوع شعر المديح، وهو - كما مر بنا - غرض من أغراض الشعر الغنائي، يعبر فيه الشاعر عن إعجابه بصفات إنسان وأفعاله»[4].

2 - المديح في كتاب المفيد في الأدب العربي الجزء الثاني

ورد تعريف المديح من خلال ثلاثة نماذج للمتنبي:

- النموذج الأول في مدح سيف الدولة: هذه الأبيات من نوع المديح. وهو

(1) م. س. ن. ص172 - 173.
(2) م. س. ن. ص181.
(3) م. س. ن. ص189.
(4) م. س. ن. ص291.

فن طغى على الشعر العربي منذ وجوده الأول، ورافقه خلال أزمنة طويلة، فكان فيه أصلا وسائر الفنون فروعاً، اتجه إليه الشعراء بمجملهم يتكسبون به ويغدقون مدائحهم على الخلفاء والأمراء وعليّة القوم. ولا ريب أن لكل عظيم صفات يمتدح بها، ولكن الشعراء لم يفرقوا بين العظماء وغيرهم، وإنما مدحوا كل من وجدوا عنده مالاً، وهكذا فقد شعر المديح على أيدي جماعة منهم معانيه الانسانية. في حين أنه نشأ إعزازاً للفضيلة وثناء على صاحبها، ليتخذ الناس من أهل الفضل قدوة ومن أعمالهم مُثُلاً عليا»[1].

- أما النموذج الثاني فهو في مدح كافور. ولقد جاء تعريف المديح: «أما المديح، في سائر الأبيات حيث يمجد الشاعر كافوراً ويعظمه ويثني على مكارمه وأعماله، بغية استمرار عطفه وحمله على إعطائه ما يريد»[2].

- والنموذج الثالث هو من الفخر وهو من نوع المديح ورد التعريف بالفخر على الشكل التالي:

«الأبيات من باب الفخر، وهو نوع من المدح يضيفه الشاعر على نفسه مشيداً بمآثرها، معظما صفاتها، مصوراً إياها في الذروة من الشجاعة ومكارم الأخلاق، أو على قومه أو قبيلته أو حزبه معتزاً بهم، متغنياً بمآثرهم وأعمالهم وغير ذلك. والفخر بالإجمال دليل التعبير عن غبطة النفس وزهوها، اثر انتصار أو شعور بالتفوق والقدرة»[3].

3: المديح في كتاب الوافي في الأدب العربي الجزء الأول:

في عصر صدر الإسلام:

ورد تعريف المديح من خلال مختارات من قصيدة كعب بن زهير. في مدح النبي: «الغرض الشعري للقصيدة هو المدح والاعتذار، ويقوم المدح على تعداد الصفات الحسنة والشمائل الحلوة التي يتحلى بها فرد أو جماعة. والمدح نوعان: عاطفي صادق يصدر عن الإعجاب. بمناقبية الفرد أو الجماعة، ويقوم على تقريرها

(1) م. س. ن. ج2، ص171.
(2) م. س. ن. ص183.
(3) م. س. ن. ص190.

والثناء عليها وتمجيدها حتى تنتشر ويشتهر من توافرت فيه. تكسبي متكلف تدفع إليه رغبة الشاعر في استجداء الممدوح، ونوال ماله، وكسب عطاياه»[1].

في العصر الأموي:

ورد تعريف المديح من خلال مختارات من قصيدة الأخطل التي تعتبر من الشعر السياسي. «وهو نوع من الشعر الغنائي يتضمن العديد من المعاني: فيه مديح لأن الشاعر يتغنى بممدوحه مروجاً لسياسته وفيه فخر لأن الشاعر يعدد فيه مآثره ومآثر قومه...

كما ورد من خلال مختارات من قصيدة الفرزدق في مدح علي بن الحسين الملقب بزين العابدين وآل البيت... والمدح فيها سياسي، لأنها لا تخلو من تعريض بالأمويين وتشير إلى حق آل البيت بالخلافة»[2].

ورد تعريف المديح أيضاً من خلال مختارات من قصيدة عبدالله بن قيس الرقيات التي فيها مديح لمصعب بن الزبير: «القصيدة فيض عاطفي تتجاذبها عاطفة الحزن على قوم الشاعر، وعاطفة السخط على الأمويين. وهكذا يبدو الشاعر قرشياً يتحدث عن أمجاد قبيلته السالفة، ويبكي واقعها الأليم ويتطلع إلى سيادتها من جديد، مادحاً مصعب غاضباً على الأمويين، وهذا ما يجعل القصيدة من الشعر السياسي الذي راج وازدهر كما رأينا في عصر بني أمية، ويجعل الشاعر بحق «شاعر قريش» يشيد بأمجاده التالدة ويبكي واقعها الأليم»[3].

في العصر العباسي:

ورد تعريف المديح من خلال قصيدة لأبي تمام من «فتح عمورية» التي مهد فيها الشاعر لغرضه الرئيسي الذي هو المديح: «فن المدح شعر غنائي وجداني يتغنى فيه الشاعر بخصال الممدوح ومآثره، إعجاباً، وهو يعددها ذاكراً الشجاعة والمروءة والإباء والأنفة والوفاء والعدل والكرم والإيمان والتقوى وغيرها. وربما يتطرق إلى

---

(1) سهيل سليمان، جورج شكور وغيرهما، الوافي في الأدب العربي، الجزء الأول، دار الفكر اللبناني، ط1، 1994، ص99.
(2) م. س. ن. ص136.
(3) م. س. ن. ص152.

وصف الممدوح نفسه وما يتحلى به من مظاهر الجمال والإشراق، إنما كان الشاعر العربي يميل غالباً إلى الفضائل الخلقية.

والمدح فن قديم قاله الشاعر أولاً لامرئ أحبه، حين وجده انعكاساً لصفاته الذاتية. فكان إعجاباً مفعماً بالصدق والطبيعة، ثم كان الفخر على غراره.

وما إن جاء العصر الأموي، ثم العباسي حتى صار الخلفاء وذوو السلطان يتخذون من الشعراء مداحين يغدقون عليهم عطاياهم، فراح الشعراء هؤلاء يعتنون في تكلف المدائح التي توافق أذواق ممدوحيهم ولو جافت الحقيقة أو ناقضتها. حينئذ عرف تاريخ الأدب المدح التكسبي»[1].

4 - المديح في كتاب الوافي الجزء الثاني:

في العصر العباسي الثاني:

ورد تعريف المديح في هذا العصر من خلال قصيدة للمتنبي يمدح فيها سيف الدولة: تنتمي القصيدة «على قدر أهل العزم» إلى المديح وهو أحد أغراض الشعر الغنائي يقوم على ذكر الفضائل والمحامد في شخص أو جماعة... تطور المديح في العصر العباسي في معانيه وأسلوبه مستفيداً من المناخات الأدبية والثقافية التي سادت، فاستوى مدحاً شخصياً منزهاً عن الثغرات القبلية، لكن الطابع التكسبي الذي لازمه في العصور السابقة، بقي السمة العامة للمديح في العصر العباسي[2].

يعرّف المديح في هذا العصر أيضاً من خلال نموذج آخر للمتنبي في مدح كافور، «لا نحتاج إلى عناء لنؤكد من خلال هذه القصيدة الطابع التكسبي الذي امتاز به مدح المتنبي لكافور. فهو قد أشار إلى الغاية التي قصدها من وراء هذا المدح، وهي الحصول على ولاية»[3].

---

(1) م. س. ن. ص64ذ1.
(2) م. س. ن. ص171 - 172.
(3) م. س. ن. ص183.
(4) م. س. ن. ص204.

د - المديح في المفهوم بين الذات والموضوع:

إن المقارن بين محصول المديح في كتب اللغة وفي كتب الأدب العامة، وبين محصوله في كتب الأدب المدرسية عبر عصوره المختلفة يسجل بعض الملاحظات:

- تكاد المصادر والمراجع الأدبية التي مررنا بها، أن تجمع على معنى واحد للمديح، يتلخص بأنه نقيض الهجاء، وحسن الثناء ثم التقرب من العظماء وتقريظ النفس والتمدح بالخصال وجميل الصفات.

- يتلاقى في المديح الموضوعات السياسية وموضوعات الفخر، وعلى الرغم ما فيها من تكلف، فإن الناس يقبلون عليها إقبالاً شديدا.

- على الرغم من مسيرة المديح الطويلة عبر التاريخ، فإنه لم يتغير في جوهره إنما طرأ عليه بعض التبدل نتيجة لتبدل الحالة الاجتماعية وما تحمله من معان سياسية وأخلاقية ونفسية.

- هذا الأمر يثير مسألة التقاليد الأدبية التي يرثها الكتاب عمن سبقوهم، وهي مسألة حيوية في الدراسات السوسيولوجية للأدب، لأنها تمس قضية العلاقة بين جماليات العمل الأدبي والعصر الذي يتم إبداع هذا العمل فيه، وهي علاقة ذات متضمنات اجتماعية وثقافية وفنية عديدة، وكان «لتين» الفضل في طرحها حين طرح مفهوم الزمن الذي يعتبره «الزخم المكتسب» أو القوة الدافعة المكتسبة»[1].

معظم الموضوعات المدحية لدى الشعراء تعود إلى مجموعة قيم غالباً ما تكون سياسية واجتماعية وأخلاقية أو نفسية معروفة.

- لو تساءلنا ما الذي يجعل الشاعر يمدح أو يفتخر دائماً بموضوعات معينة تعود إلى قيم عدة، منها أصالة النسب والشجاعة في الحرب، والكرم والأخلاق. لوجدنا أن هذه الأمور إنما هي نوع من تأكيد الوجود ضد تهديد العدم.

- إن القراءة التحليلية للمديح أو الفخر تبين في بعض الأحيان أنه لم يكن نوعاً من الغرور الفارغ، بل هو نوع من أنواع الدفاع ضد الدهر ضد الغزاة.

---

(1) فتحي أبو العينين: التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، مجلة، عالم الفكر، مجلد 23، عدد 3 - 4، سنة 1995 ص181.

- في بعض الأحيان وخصوصاً في الجاهلية عندما يفتخر الشاعر قد يكون ذاتياً ولكنه ليس فردياً. فهو يرفض أن يتحدث عن نفسه كفرد متميز، ولكنه يوجد فرده بالذات الإنسانية الكلية أو بالجماعية التي يتصورها نموذجية. فتعامل الشاعر فكرياً مع النماذج والمثل هو الذي يجعله يعبر في مديحه عن البطل أو الفارس من خلال طراز واحد من السلوك والصفات. باستثناء حالات طارئة كالتي مرّت مع المتنبي الذي فاخر بنفسه عندما ردّ على خصومه.

- تكاد المصادر والمراجع ومعها كتب الأدب العربي المدرسية تجمع على تقسيم المديح إلى نوعين: عاطفي صادق يصدر عن الإعجاب كمدح المتنبي لسيف الدولة الذي قيل فيه: «إن المتنبي لم يجد المدح إلا في سيف الدولة، حيث جاء المدح صدى لنفسه ونجوى فؤاده وامتزجت فيه روحه فجاء شعراً صادقاً جميلاً. كما جاء تكسبياً متكلفاً تدفع إليه رغبة في الاستجداء ونوال المال وكسب العطاء كمدح المتنبي لكافور: «والناظر في شرح ابن جنيّ لديوان المتنبي، يجد أن هذا الشارح، قد جنح دائماً إلى تخريج مدح المتنبي في كافور مخرج الهجاء المستتر المقلوب»[1].

وفيما يلي الجدول رقم (9) الذي يبين طبيعة المديح من خلال موضوعه والغاية منه ومقارنة ذلك بين كتب اللغة والكتب الأدبية العامة من جهة، وبين كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية من جهة ثانية.

---

(1) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار مصر للطباعة، لا سنة، ص181.

جدول رقم (9) يظهر من خلاله مقارنة موضوع المديح والغاية منه في كتب الأدب العربي المدرسية مع موضوعه في كتب اللغة والأدب العامة

		موضوع المديح والغاية منه																	
		حسن الثناء	تقريظ النفس	الفخر بما ليس عنده	التقرب إلى الأصحاب	نقيض الهجاء	وسيلة للدعاية	وسيلة للشهرة	التغني بالمآثر والأمجاد	إعجاب واحترام	تعداد للصفات الحسنة	انعكاس لصفات الذات	تقرب من العظماء	أداة للكسب المادي والمعنوي	منافسة لنيل العطاء	استجداء	تكلف وعدم صدق	زخرف ونفاق	الأنفة عن السؤال
اللغويون	ابن منظور	x	x			x											x		
	الفيروزبادي			x															
	بطرس البستاني	x		x							x						x	x	
الأدباء والنقاد	الاصفهاني												xxx	xx	x			x	
	البغدادي								x	x									x
	أنيس المقدسي												x	xx	x				
	عبد الرحمن الحضرمي															x		x	
	شوقي ضيف				x		x							xxxx	x				
	أحمد أبو حاقه												x		x				
	مجموع	2	1	2	1	1	1	-	1	1	1	-	5	8	4	1	2	3	1
المفيد في الأدب العربي	صدر الإسلام									xx	xx			x	x				
	في العصر الأموي						x			xx	xx			x	x				
	في العصر العباسي								x					xx					
	مجموع						1		1	4	4	-	-	4	2				
الوافي في الأدب العربي	صدر الإسلام								x	x				x		x			
	العصر الأموي						x		xx x		x						x		
	في العصر العباسي										x			xx					
	مجموع						1		4	1	2			3		1	1		

يستنتج من قراءة معطيات هذا الجدول ما يلي:

- تتجه كتب الأدب العامة في تحديد موضوع المديح والغاية منه إلى التركيز على المديح من حيث هو أداة لكسب المال والنوال، والمرات التي تدل على ذلك ثمانٍ. كما تتجه إلى التركيز على أن المديح أداة للتقرب من العظماء. وتكرر ذلك خمس مرات. وكما أنه أيضاً، سبيل للمنافسة بين الشعراء على نيل العطاء، وتكرر ذلك أربع مرات. أما وأن المديح قائم على الزخرف والنفاق فقد تكرر ذلك ثلاث مرات.

- الأمر لا يختلف كثيراً في كتب الأدب المدرسية، فالاتجاه يميل إلى التركيز على الموضوع نفسه والغاية ذاتها. ففي كتاب المفيد في الأدب العربي يبدو التركيز واضحاً على اعتبار المديح إعجاباً واحتراماً، وتكرر ذلك أربع مرات، ثم هو أيضاً تعداد للصفات الحسنة، وتكرر ذلك أربع مرات. أما اعتبار المديح لكسب المال والنوال فتكرر ثلاث مرات.

- لم توضح الكتب المدرسية الاشتقاق اللفظي لكلمة مديح كما جاء في المعاجم.

- أما الخصائص الباقية التي لم يجر التركيز عليها، فكان تكرارها ما بين المرة الواحدة والمرتين، خصوصاً أن الشعراء في المديح يأنفون عن السؤال، فلم يرد هذا الأمر إلا مرة واحدة.

- إن التكرار مؤشر على التركيز، والخصائص التي تم التركيز عليها، هي أن المديح فن شعري قائم على الإعجاب وذكر الصفات الحسنة، وبه يتم التقرب من الأصحاب والعظماء كتمهيد للكسب المادي والمعنوي، كما أنه لا يخلو من التكلف والنفاق.

- لقد اعتبر المديح أساس الفنون الشعرية كلها، كما اعتبر مادة تعليمية مهمة في مناهجنا بحجة العودة إلى أصالتنا وتراثنا وثقافتنا.

- ولقد تبين من خلال الجدول رقم (9) أن هذه النصوص التي أقرها المنهج الرسمي هي في معظمها من النوع التكسبي والسياسي، ويظهر ذلك من خلال التعريفات الواردة في كتب الأدب العربي حول موضوع المديح والغاية منه.

إزاء هذه المعطيات لا بد من التساؤل:

- ما هي وظيفة هذا النوع من المديح في العملية التربوية؟

وماذا يمكن للتلاميذ أن يتعلموا منه؟ وهل المقصود منِ دراسته إعطاء صورة عن طبيعة العلاقات القائمة بين الشعراء وممدوحيهم من أصحاب السلطان واليسار والجاه؟

- إذا كان المقصود من دراسته كفن أدبي جميل فينبغي الإبقاء عليه لأنه تراثيّ ولزم أن يُدرس كل لون فيه، لعلاقته بالإنسان ولأنه قائم على الاحترام والإعجاب الصادق تارة، وعلى التكسب لحاجة يقضي بها صاحبها طوراً، وعلى الفخر والسياسة تارة ثالثة. فليس من الضرورة أن يدرس كنوع فقط على حساب الأنواع الأخرى.

- لماذا أهمل المديح في العصر الجاهلي مثلاً: كمديح زهير بن أبي سلمى لهرم بن سنان؟

- إن المنهج الرسمي يحتم دراسة الشعراء من خلال النصوص المدحية، ترى، هل مثل هذا النصوص هي كفيلة بأن تقوم بوظيفتها لما يراد معرفته عن حقيقة هؤلاء الشعراء؟ وهل تأتي المعرفة على المستوى المطلوب للدلالة على العصر، وعلى حقيقة الحياة الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة من خلال الكذب والنفاق الأخلاقيين على النفس والآخر؟

-بالاطلاع على مفهوم المديح والغاية منه يظهر أول جانب من جوانب الفرضية، وهو أن نصوص المديح على ما هي عليه لا توصل إلى معرفة الحقيقة وذلك بسبب سلوك الشعراء فيها - وفي أكثر الأحيان - طرقاً ملتوية قد يتمثلها الطلاب في حياتهم.

وكلما تعمقنا في دراسة هذه النصوص تتوضح جوانب أخرى من الفرضية خصوصاً عند دراسة الأوضاع الاجتماعية والمادية للمادحين والممدوحين من خلال الفئة «من يمدح من»؟

هـ - من يمدح من؟

- الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للمادحين والممدوحين:

الصياغة بين الذات الشاعرية والأثر الخارجي:

الأدب إبداع إنساني تصوغه كائنات بشرية تعيش في ظل تأثيرات اجتماعية معينة، وبالتالي فالأعمال الأدبية تكون متحدرة في واقع اجتماعي وثقافي معين وتشكل بنيتها - جزئياً - من خلال التصورات الجمعية التي تميز جماعات أو طبقات معينة أو عصراً محدداً من العصور. ولذا فإن الأثر الأدبي يعد مكاناً فريداً تتجلى فيه على نحو معقد، الصراعات التاريخية الخاصة بعصر ما، ويتجسد ذلك في محتوى الأثر، وفي لغته، وفي أسلوب تشكيله، مما يجعل العلاقة الجدلية بين دراسة الأدب ودراسة المجتمع أمراً ضرورياً، فهذه العلاقة الجدلية من شأنها أن تثري المناهج، وتزيد من دقة الأدوات البحثية وكفاءتها.

وإذا كانت الظاهرة الأدبية تمثل مجالا واسعاً تتداخل فيه وبصورة عميقة دراسة الأدب مع دراسة المجتمع، فإن درس هذه الظاهرة أحوج ما يكون إلى التعاون والإخصاب المتبادل بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع بعيداً عن مشاعر الخوف أو العداء أو التهديد من جانب أو طرف.

يتجه بعض المؤلفات المدرسية إلى اعتبار الأدب مصدراً مهماً للمعرفة السوسيولوجية. ولعل من أشهر تلك المؤلفات كتاب لويس كوزر «علم الاجتماع من خلال الأدب» الذي يقول في مقدمته إن الأدب - رغم أنه قد يكون أشياء أخرى كثيرة - فهو شهادة أو دليل، وهو تعليق مستمر على العادات والأخلاقيات، يحتفظ لنا بسجل دقيق لأنماط الاستجابات لظروف اجتماعية وثقافية معينة. تنطلق هذه المؤلفات من فكرة أن النصوص وثائق اجتماعية يتحقق فيها التناغم بين المفاهيم السوسيولوجية وبين العصور. وإن الأدب عموماً يعد وسيطاً شفافاً ينقل العالم الاجتماعي للقراء»[1].

---

(1) فتحي أبو العينين: التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، المجلس الوطني للثقافة الكويت، م، س، ن، ص191.

إن معظم الدراسات الأدبية ينصبّ على العمل الفني نفسه، أما كيف أنجز هذا العمل، ومن أنجزه، ولماذا أنجز؟ وما دلالته بالنسبة لمن أنجزه ولمن تلقاه؟ فأسئلة لا نجد لها جواباً. وربما يعود السبب في ذلك إلى الغموض الذي يكتنف شخصية الشاعر أو الفنان.

وهذا شيء أدركه الناس في كل الأزمنة، منذ أن وقف الشاعر يغني لهم أهازيجه فيهز مشاعرهم. وأمام هذا الغموض، راحوا يفسرون هذه الشخصية بما هو أغمض عندما فرضوا وجود قوى روحية غريبة (سموها حينذاك شياطين) تتصل بهذه الشخصية وتساندها. وذاعت لدى العرب منذ وقت مبكر فكرة أن لكل شاعر شيطاناً يوحي إليه الشعر في وادي عبقر:

إني وكل شاعر من البشر   شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وقد استفاض الحديث عن علاقة الشعراء بالجن وسماعهم وتلقيهم عنهم. وكان ذلك هو التفسير الأولى لتمايز شخصية الشاعر عن بقية الناس»[(1)].

وفي محاولة لكشف ما يكتنف شخصية الشاعر من غموض، ومعرفة بعض الجوانب المهمة في حياته وإن لم نتمكن من معرفة كل شيء، ثم لشرح تلك العلاقة الحيوية بين الشاعر ومتلقي فنه، لا بد في الدرجة الأولى من فهم الشاعر كفرد من حيث هو شخصية أو كائن بشري يعيش في ظل تأثيرات اجتماعية ونفسية معينة. وهذا لا يعني الفصل بين الشاعر وفنه، فتحليل شخصية الشاعر من حيث هو فرد، والتعرض لشيء من إنتاجه الفني، هو في صلب الدراسة النفسية، وإنما يحدث ذلك لا لأهمية خاصة بهذا الإنتاج في ذاته، بل يساعد في الاطلاع على مشكلاته وعلى الحلول الكلية أو الجزئية التي وصل هو إليها لهذه المشكلات. وباقتراب هذه الدراسة إلى علم النفس تكون قد وفقت بين التفسير الاجتماعي للأدب وبين التفسير النفسي له.

وها هي نبذة عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية للشعراء المداحين في علاقتهم مع الممدوحين من خلفاء وأمراء وولاة ورجال دين وغيرهم، حسب

---

(1) عزالدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب. دار العودة، بيروت 1962، ص27.
(2) الأصفهاني الأغاني: عزالدين للطباعة، بيروت. م5، ج15، ص14.

ورودهم في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية:

كعب بن زهير:

المادح «هو كعب بن زهير بن أبي سلمى المزني... وهو من المخضرمين ومن فحول الشعراء». ويقول بلاشير: عاش كعب في ذبيان وناصب المسلمين العداء كما فعل بنو غطفان، فأهدر الرسول دمه، فقدم المدينة ومدح النبي فأمنه، وعرفت القصيدة التي مدح بها النبي بالبردة، وهي التي كساه بعد إنشاده القصيدة المذكورة، وبعد هذه التي نجهل تاريخها فقدنا اثر كعب، ويظهر أنه مات بعد أن أسنّ في قبيلته، ويقال إنه كان راوية لأبيه»[1].

كما جاء في طبقات الشعراء: «إنه كان كثير المال، وكان ممن فقأ عين بعير في الجاهلية، وكان الرجل إذا ملك ألف بعير فقأ عين فحلها»[2].

أما الممدوح فهو «النبي محمد ﷺ صاحب الدعوة الإسلامية في عهده، أخرج الإسلام العرب من ظلمات حياتهم الجاهلية الوثنية إلى أضواء حياة روحية سماوية، مست حياة العرب من جميع الوجوه الروحية والاجتماعية والسياسية، مما أثر في حياة الشعر والشعراء، فقد وقف في الصفوف المقابلة شعراء مكة والطائف يردون عليهم ويحمّسون قومهم ضد الرسول ودعوته... وواضح أن القرآن الكريم إنما يهاجم الشعراء الوثنيين أما الذين اتبعوا هديه وأمنوا برسوله فإنه يثنيهم، بل إن الرسول يدفعهم دفعاً إلى مضرته»[3].

يدرس كعب من خلال قصيدة يمدح فيها النبي، عدد أبياتها في كتاب المفيد ثلاثة وعشرون بيتاً، وعدد صفحات التحليل سبع صفحات، في حين نجد عدد أبياتها في كتاب الوافي واحداً وثلاثين بيتاً وعدد صفحات التحليل أربع صفحات.

مطلع القصيدة:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول   متيم إثرها، لم يفد، مكبول

---

(1) بلاشير تاريخ الأدب العربي، تر. إبراهيم الكيلاني، م2، وزارة الثقافة، دمشق، 1973، ص94 - 95.

(2) ابن سلام الجمجمي: طبقات الشعراء، دار النهضة، بيروت، ص563.

(3) شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي. دار المعارف، مصر، 1952، ص13.

يروى في الأغاني: «خرج كعب مع أخيه بجير ابنا زهير ابن أبي سلمى إلى رسول الله ﷺ، حتى بلغا «ابرق العزاف» فقال كعب لبجير: إلحق الرجل وأنا مقيم ههنا فانظر ما يقول لك فقدم بجير على رسول الله فسمع منه وأسلم، وبلغ ذلك كعباً فقال:

ألا أبـلـغـا عـنـي بـجـيـرا رسـالـة   على أي شيء ويب غيرك وللكا
عـلـى خـلـق لـم تـلـق أمـا ولا أبـا   عـلـيـه ولـم تـدرك عـلـيـه أخـالـك

فبلغت أبياته هذه رسول الله فأهدر دمه وقال: من لقي منكم كعب بن زهير فليقتله. فكتب إليه أخوه بجير يخبره، وكتب إليه بعد ذلك يأمره أن يسلم ويقبل إلى رسول الله. فقبل منه الرسول واسقط ما كان قبل ذلك، فأسلم كعب وقال القصيدة التي اعتذر فيها إلى رسول الله... فلما بلغ إلى قوله:

إن الـرسـول لـنـور يـسـتـضـاء بـه   مـهـنـد مـن سـيـوف الله مـسـلـول

أشار رسول الله ﷺ إلى الخلق أن يسمعوا شعر كعب بن زهير»[1].

ورد كعب بن زهير في المنهج الرسمي وفي كتاب الأدب العربي في باب المديح تحت عنوان: «كعب بن زهير في مدح النبي» وهذا العنوان يوحي بأن القصيدة قد قيلت في المديح، ولكن عند قراءتها يتبين أن القسم الأخير منها فقط هو الذي خصص للمديح ولا تزيد أبياته عن الستة، قالها الشاعر بعد أن مهد لها بمطلع غزلي يتغزل فيه بحبيبته سعاد، واصفاً جمالها الأخاذ وواصفاً إخلالها بالمواعيد وينتقل بعد ذلك إلى وصف ناقته، ثم إلى الحديث عن الوشاة وسعيهم للإيقاع بينه وبين النبي، ويهاجمهم في ذلك، مما دفعه إلى الاعتذار من النبي طالباً العفو منه.

وعلى الرغم من أن القصيدة تشبه إلى حد بعيد القصائد التي نظمها الشعراء في العصر الجاهلي، فإن المديح فيها لم يكن عملية مزاجية أو اختيارية بل هو في أساسه عملية اجتماعية نفسية مركبة.

وفي تعليق على ذلك، يبدو كعب في هذه القصيدة «ممزق الضمير» خصوصاً بعد أن «كتب إليه أخوه قائلاً اتجه وما أراك بمفلت، وكتب إليه بعد ذلك يأمره أن

(1) الأصفهاني: م. س. ن. ص142 - 143.

يسلم ويقبل إلى رسول الله ﷺ»[1].

هذا التردد بين الكفر والإيمان، يرافقه اصطراع بين اليأس والأمل والخوف والاطمئنان خصوصاً عندما يقول:

لقد أقوم مقاما لو يقوم به أرى وأسمع ما لو يسمع الفيل
لظل يرعد إلاّ أن يكون له من الرسول بإذن الله تنويل

أمام هذا الوضع الاجتماعي والنفسي المعقد، يمكن التساؤل كيف استطاع الشاعر في هذه اللحظات الحرجة أن يستجمع أفكاره وكأنه في مهلة من أمره، فيتغزل ويصف الناقة والأسد، ثم يتكلم عن الوشاة ويعتذر ثم يمدح؟ لماذا هذا الربط بين المديح وإنقاذ العنق؟ لماذا ظهر الرسول وكأنه معجب بفن المديح وهو القائل «إذا رأيتم المداحين فأحثوا في وجوههم التراب»؟

إن من بين الصفات المميزة للنصوص الشعرية التي ندرسها، وفرة الموضوعات ليس المدحية فحسب بل السياسية أيضاً، فإنه من المستحيل تقريباً، إدراك الفرق بين ما هو مديح وما هو موقف حزبي، ولا ريب، في أن هذه الظاهرة ليست جديدة، فإن الحياة القبلية وامتداداتها في الإسلام الأولى، أملت على الشعراء، وفي ظروف عديدة مثل هذه المواقف التي أدت ليس إلى اندماج المديح والسياسة فحسب بل إلى اندماجهما بالهجاء والفخر، بالمآثر ورثاء الشهداء أيضاً.

«والقول في الشعر السياسي يتوقف على التعريف بكلمة سياسية أولا ثم بالمصطلح كاملا ثانياً.

أما كلمة سياسة فترجع المعاني اللغوية لهذه الكلمة كما وردت في المعاجم إلى تدبير شؤون الناس وتملك أمورهم والرياسة عليهم ونفاذ الأمر فيهم.

وإذا تقدمنا إلى المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة، رأيناه يكثر ويتنوع بين الباحثين الإسلاميين وعلى رأسهم (إخوان الصفاء عن علم السياسة أنه من العلوم الإلهية).

أما السياسة عند المحدثين فهي حكم الأمم، أو فن هذا الحكم، وعلم السياسة هو ما يبحث في حكم الأمم من حيث أشكاله ونظمه ومقدار ملاءمته لأحوال

(1) الأصفهاني، الأغاني م5 ج15 ص140.

الشعوب، سواء كان هذا البحث تاريخياً يتناول نظم الحكم في أطوارها المتعاقبة، أم واقعاً يتناولها كما هي الآن.

هذه هي السياسة، ويكون الشعر السياسي إذا، هو هذا الفن من الكلام الذي يتصل بنظام الدولة الداخلي أو بنفوذها الخارجي ومكانتها بين الدول. ومن الطبيعي أن يتناول الشعر أمور الدولة ونظمها، فللشعراء كما للخطباء والكتاب والقصاص هذا الحق المقرر، ما دامت حرية الأدب مكفولة، وما دام هناك من رجاله من يستطيع أن يتناول هذه النظم بالدرس والنقد والتحليل»[1].

الأخطل:

«هو غياث بن غوث من بني تغلب من فودكس الضاربين يومئذ على الفرات غربي الخابور، كان يدين كأكثرية بني تغلب بالنصرانية ويؤمن بالطبيعة الواحدة للمسيح. قضى الأخطل القسم الأول من سيرته المهنية سواء في منطقة الكوفة أو متجولاً بين القبائل مما حمله على مدح السادة المحليين.

ويبدو أن هجاء الأخطل الأنصار كان عاملاً في تقريب الخلفاء والأمراء الأمويين، وأنه من العسير على كل حال إيجاد ترتيب زمني لسيرة الأخطل الشعرية بالاعتماد فقط على آثاره والنوادر التي روت عنه. إننا نلحظ، بالجملة موقفه الرسمي من معاوية ويزيد الأول ومروان.

ومن الظواهر المثيرة للاضطرابات، أن الأخطل الذي اعتبرته الأجيال القادمة شاعر عبد الملك بن مروان، لا يملك من شعره في الخليفة المذكور سوى، قصيدة واحدة طويلة»[2].

يقول بروكلمن: «لقد جرّب الأخطل، وهو شاب، حظه شاعراً مداحاً متكسباً بشعره عند أشراف وطنه بالكوفة والبصرة. ولكنه ذهب بعد ذلك إلى دمشق. وكان بها ابن قبيلته: كعب بن جعيل، شاعراً مبجلاً من شعراء معاوية. وكان رجل من الأنصار عبد الرحمن بن الحكم، يهجو بني أمية، كما كان يشبب برملة بنت أمير المؤمنين، فهاج حفيظة أخيها الأمير، يزيد بن معاوية، وسأل كعب بن جعيل أن

(1) أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسي، دار القلم، بيروت ط5، سنة 1976، ص3 - 4.
(2) بلاشير: ص18 - 19 - 20.

يهجوه، فكره معاوية أن يعاقب عبد الرحمن لما يثير غضب الأنصار. ولكن كعب دله على الأخطل فهجاهم أبشع هجاء، وطلب النعمان بن بشير الأنصاري معاقبته، ولكن يزيد بن معاوية دخل فأخلى سبيله»[1].

ولما ولي يزيد الخلافة سنة 60هـ دعا الأخطل إليه وأكرمه. وكذلك أكرمه خلفاء يزيد من بعده وأسبغوا عليه نعمتهم ولا سيما عبد الملك بن مروان الذي فضله على سائر الشعراء وأجزل له العطاء. «ولا يزال الأخطل يلتمس الشهرة من طريق الهجاء والإفحاش على الناس حتى يتاح له هجاء الأنصار مستنداً إلى حماية يزيد بن معاوية. فيهاجم هذه الطائفة المعروفة بتاريخها القديم في الإسلام أعنف مهاجمة ويذيع هذا الشعر، فيحدث في أوساط الأنصار ضجة هائلة وتثور ثائرة زعيمهم النعمان بن بشير الأنصاري، فيقدم على معاوية غاضباً، مطالباً بتأديب هذا الغلام النصراني، ولا يرضى في ذلك إلا بقطع لسانه. فيغضب معاوية ويهم بالأخطل، لولا تدخل يزيد في الأمر، يترضى أباه حتى يرضى»[2].

ومنذ ذلك الوقت، بدأت صلة الأخطل بيزيد وزاد من توثيقها توافق طبعيهما. «فقد كان يزيد شاعراً وخلائقه بدوية، فاستراح إلى هذا الشاعر البدوي الذي تلوح عليه مخايل النباهة، واتخذه صديقاً ونديماً»[3].

لم يعد الأخطل صديقاً ليزيد فحسب، ولكنه أصبح شاعراً أموياً أعد نفسه للدفاع عن سياسة هذه الدولة، ومهاجمة أعدائها؛ فنال عندهم حظوة رفعت من شأنه في قبيلته.

هذه المترلة الكبيرة احتلها الأخطل عند قبيلته من جهة، وعند البيت الحاكم من جهة أخرى، قد ربطت بين التغلبيين والأمويين، وكان لها أثر كبير في توجيه سياسة القبيلة وتعليق مصالحها بقيام البيت الأموي.

لقد عرف الأمويون لتغلب وشاعرها إخلاصهم للدولة في محنتها وقتالهم في

---

(1) كارل بروكلمن: تاريخ الأدب العربي، تر. عبد الحليم النجار. ج1، دار المعارف مصر 1959، ص205.

(2) محمد محمد حسين: الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام ط2، دار النهضة، بيروت، 1970، ص76.

(3) م. س. ن. ص78.

سبيلها، فاعظموا مكانهم، وقربوا الأخطل حتى بلغ في بلاط عبد الملك قمة مجده السياسي، فكان شاعر الدولة المقدم.

أما عبد الملك بن مروان الذي لقي عنده الأخطل هذه الحظوة فقد تولى الخلافة بعد أبيه مروان بن الحكم، ولقد بقي في ميدان التراع السياسي معه خصمه عبدالله بن الزبير. غير أن عبد الملك كان يتمتع بمزايا لم يكن لابن الزبير شيء منها وهي:

كان عبد الملك داهية ولم يكن ابن الزبير كذلك.

كان عبد الملك غير مُنازع في بني أمية، إذ كان قد تخلص من مناوئيه بالوعد والوعيد والقتل. ولم يكن أمر ابن الزبير مجموعاً.

كان عبد الملك يستظهر برجال دهاة كعبيد الله بن زياد والحجاج بن يوسف، ولم يكن حول ابن الزبير أحد من نظائر هؤلاء إلا أخاه مُصعب. ولم يكن بد من أن يأخذ عبد الملك خصمه ابن الزبير بالدهاء والسياسة»[1].

وفي زمن عبد الملك كان الأخطل لسان الحكومة الأموية الذاتي، يعبر عن رأيها واتجاهاتها في مدائحه وأهاجيه على السواء. فهو يثني على ولاتهم المعروفين بالشدة التي تتجاوز حدود العدالة مسوّغاً مسلكهم، مؤيداً سياستهم.

ومن أروع ما قاله الأخطل من شعر سياسي، قصيدته المشهورة التي مطلعها:

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى في صرفها غير

هذه القصيدة «يمزج الأخطل فيها المدح بالهجاء، ويرفع من قدر الأمويين، معرضاً بأعدائهم من القيسيين، متشمتاً بما لحقهم من ذل وانكسار، مباهياً بمشاركة قبيلته في إقرار الخلاف، وأين يذهب هؤلاء الحمقى من عبد الملك وهو أعلى الناس همة وأقواهم منة، وأصبرهم على القتال»[2].

يدرس الأخطل في المرحلة الثانوية من خلال هذه القصيدة تحت عنوان

---

(1) عمر فروخ: تاريخ صدر الإسلام والدولة الأموية، دار العلم للملايين، بيروت، 1970، ص143 - 144.

(2) محمد محمد حسين، الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، ط2، دار النهضة. بيروت 1970 ص50، 99.

«الشعر السياسي نماذج من شعر الأخطل». وهذه الأبيات تبلغ أربعين بيتاً في كل من الكتابين المعتمدين في الدراسة: المفيد في الأدب العربي - والوافي في الأدب العربي، مع العلم أن هذه القصيدة تزيد عن الثمانين بيتاً. أما عدد صفحات التحليل فهي في المفيد ست صفحات ونصف وفي كتاب الوافي خمس صفحات.

في هذه القصيدة يمدح الشاعر عبد الملك بن مروان ويهجو جريراً وقومه وكان عماد هذه القصيدة هجاء الأخطل للحزب الزبيري المنحرف عن الأمويين، وانتصار جرير له وهجو تغلب وشاعرها النصراني.

بنو أمية في رأي الأخطل لا عيب فيهم فلماذا ينقمون منهم وهم أشرف نسباً يقول:

في نبعة من قريش يعصبون بها ما إن يوازي بأعلى نبتها الشجر

وما الذي غرهم من بني أمية حتى ركبوا رؤوسهم، وهم أوسع الناس حيلة، وأشدهم بطشاً، يقول:

لا يستقل ذوو الأضغان حربهم ولا يبين في عيدانهم خور

ثم يحذر الأخطل الأمويين من خطر زفر زعيم القيسية طالباً إلى الخليفة أن يطرده من مجلسه، وألا يأمن جانبه معتبراً أن هؤلاء المارقين الذين أنزلهم السيف في مكة لا يستحقون إلا الذل والهوان، وكيف يأمن الخليفة لزعيمهم وهو عدوه الذي استباح دم جنده وأوليائه. إنه ليخفي في نفسه الغل الدفين والحقد الكمين يقول:

بني أمية إني ناصح لكم فلا يبيتن فيكم آمنا زفر

ويندفع الأخطل في الفخر بقومه لائما الأمويين، كيف يقربون منهم زفر وسيفه يقطر من دماء قومه الذين بذلوا أنفسهم في إقرار ملكهم. وما قامت به تغلب من وقوف إلى جانب الأمويين في معركة مرج راهط التي جرت في غوطة الشام.

وقد نصرت أمير المؤمنين بنا لما أتاك ببطن الغوطة الخبر

ثم ينتقل الأخطل إلى الهجاء وما يشتمل عليه هذا الهجاء من غضب وحشي ينزع من قلبه كل رحمة، وإلى ما يخوض فيه من تفصيل تقشعر منه الأبدان، وإلى هذه الألفاظ القاسية التي يستعملها في وصف جثة ابن الحباب من قيس عيلان حين

يسميها (جيفة) وأنفه حين يسميه (خيشوما).

يعرفونك رأس ابن الحباب، وقد أضحى وللسيف في خيشومه اثر

وهذه الغلظة القاسية هي طابع الأخطل الذي تتسم به كل أهاجيه، وهذه الألفاظ البدوية الخشنة، بما فيها من ضخامة تصك الأسماع، وهي أنسب الأثواب لهذه الغلظة البالغة.

الفرزدق

«هو همام بن غالب بن صعصعة بن دارم بن مالك بن حنظلة والفرزدق لقب غلب عليه، وتفسيره الرغيف الضخم الذي يجففه النساء للفتوت. وقيل بل هو القطعة من العجين التي تبسط فيختبز منها الرغيف شبه وجهه بذلك لأنه كان غليظاً جهماً»(1).

«ربطت الأقدار بينه وبين جرير فكانا من قبيلة واحدة، وربطت بينهما بعد ذلك في هذا التلاحم والتنافس، الذي دام بينهما نحو من أربعين عاماً، يتهاجيان بما لم يتهاج بمثله شاعران في جاهلية أو إسلام، كما يقول ابن سلام. ويتفق الذين أرخوا لهما أنهما ماتا في عام واحد، ثم يختلفون في تحديده بما لا يسبق عام 100هـ ولا يتأخر عن 114هـ. ويرجح أبو الفرج أن تكون وفاتهما في عام 114هـ لأن للفرزدق شعراً في يوم كاظمة 112هـ ولا بد أن تتأخر وفاته عنه، ويؤيد ما ذهب إليه أبو الفرج أن الفرزدق مدح خالد بن عبد الملك بن الحكم والي المدينة، وخالد هذا قد وليها عام 114هـ. ويتفق المؤرخون كذلك على أنه جاوز التسعين. ويؤيد ذلك عندنا قوله في مقدمة قصيدة يمدح بها عبدالله بن أبي عميره الشيباني:

ومن بعد أن أكملت تسعين حجة وفارقت عن حلم النهى كل جاهل(2)

وإذا كانت الأقدار قد ألفت بين جرير والفرزدق من وجوه، فقد خالفت بينهما من وجوه أخرى فكانا متناقضين من وجوه كثيرة: «فالفرزدق عظيم الأب والجد شديد الشعور بامتيازه وتفوقه، راض عن آبائه شديد الفخر بهم. أما جرير فخامل

(1) الأصفهاني، الأغاني م7 ج19 ص2.

(2) محمد محمد حسين الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، دار النهضة العربية، بيروت ط2، 1970، ص203.

الأجداد، شديد الشعور ينقصه، ساخط على القدر الذي لم يجئ به إلى الدنيا إلا عن طريق أبيه. وهو عاق له ضيق به. الفرزدق فظ غليظ القلب، لم يدخل الإسلام قلبه ولم يتغلغل فيه، ففي سيرته خروج على العرف والدين. وهو صلب جاف كثير الخلاف، مولع بالمشاكسة والمراء. ولذلك ساءت علاقته بالولاة جميعاً. وكان جرير لرقته وإيثاره حياة الوداعة والهدوء لا يتكسب بالهجاء. وكان يبتذل نفسه في السؤال، ويهينها في سبيل المال. والفرزدق شديد الاعتداد بشخصه، يفرض نفسه على الناس فرضاً، ويسألهم في عنف، وكأنه يرى في مالهم حقاً له، ويهجوهم إذا امتنعوا عنه وأبوا أن يبذلوا له. وهو كذلك شديد الاعتداد بنفسه حين يسأل الخلفاء والولاة، لا يتوسل إليهم إلا بنسبة ومكانته من قبيلته»[1].

كان جرير المنافس الأول والخطير للفرزدق، حين نبغ في الشعر وتبوأ مجده حتى كاد يحتل من القبيلة مكان الشاعر الأول. فحسده الفرزدق ذلك الرجل التياه بنفسه، ووقف في طريقه، ليضع حداً لتقدمه محاولاً أن يحتل بشعره مكانه.

«وقد يتحدث الرواة عن بعض الأسباب المباشرة لتهاجي هذين الشاعرين ولكن المدقق لقراءة شعرهما وما تبادلا من نقائض، يحس أن التنافس على الزعامة الشعرية في القبيلة والنزاع حول شرف الدفاع عنها هو الدافع الأول إلى هذه المعركة الشعرية الخطيرة التي لم تنته إلا بموت الفرزدق»[2].

كان الفرزدق عميق الإحساس بتفوقه وامتيازه. «فجده صعصعة محيي الوئيدات الذي جعل على نفسه ألا يسمع بموؤدة إلا فداها، فجاء الإسلام وقد فدى ثلاثماية موؤدة - في ما يقول الرواة -، وأبوه غالب الذي يذهب في كرمه إلى حد الإسراف والإتلاف»[3].

ولا يدع الفرزدق الفخر بنفسه بين أيدي الملوك والأمراء حين يمدحهم بقول في قصيدة يمدح بها عمر بن عبد العزيز وهو والي الحجاز:

وقوم أبوهم غالب أنا مالهم وعام تمشي بالفراء أرامله[4]

---

(1) م. س. ن. ص205.
(2) م. س. ن. ص206.
(3) الأصفهاني، الأغاني، م7، ج19، ص3 - 5.
(4) محمد محمد حسين، الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، م. س. ن. ص210.

وقد كثرت الروايات واضطربت الأقوال في ميل الفرزدق السياسي، فبعض هذه الروايات يصوره أموياً مروانياً، وبعضها شيعياً. «يستطيع الباحث أن يجد لكل هذه الروايات ما يؤيدها من شعره فما يصور زبيريته، قوله يؤنب أبا حاضر الأسدي لفراقه قومه ومما يصور تشيعه، القصيدة المشهورة التي تنسب إليه في مدح علي بن الحسين، والتي ينكر بعض المؤرخين نسبتها إليه، والتي مطلعها:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرام

ويؤيد تشيعه ما يروى عن تشيع أبيه وعمه أعين أبي النوار. أما الشعر الذي يؤيد مروانيته فهو كثير يملأ ديوانه. وهو في رأينا لا يدل على شيء، لأن كل الشعراء كانوا يمدحون الأمويين في ذلك الوقت عن رغبة أو رهبة»[1].

الواقع أن الفرزدق لم يكن يهب ولاءه وإخلاصه إلا لقومه من تميم. وهو بعد هذا مستقل في تفكيره السياسي. فهو ينقد كل شيء، ولا يتمسك بتأييد الدولة في كل سياستها، ولكنه يهاجمها حين يبدو له أن الوْلاة لا يسيرون سيرة عادلة، وحين يرى أن سياسة الدولة أو الحكام، تتعارض مع مصلحة تميم.

لكن المنهج الرسمي يقرر دراسة الفرزدق في كتب الأدب العربي المدرسية من خلال قصيدته المشهورة في مدح علي بن الحسين تحت عنوان الشعر السياسي.

والقصيدة في كتاب المفيد في الأدب، تبلغ ستاً وعشرين بيتاً، كما أنها في كتاب الوافي تبلغ الأبيات ذاتها. أما صفحات الشرح والتحليل. ففي المفيد تبلغ خمس صفحات ونصف. وفي كتاب الوافي تبلغ ست صفحات ونصف بفارق صفحة واحدة بين الكتابين.

يروي صاحب الأغاني قصة إنشاد هذه القصيدة: «حج الفرزدق بعدما كبر وقد أتت له سبعون سنة، وكان هشام بن عبد الملك قد حج في ذلك العام، فرأى علياً بن الحسين في غمار الناس في الطواف، فقال: من هذا الشاب الذي ترق أسرة وجهه كأنه مرآة صينية تتراءى فيها عذارى الحي ووجوهها؟ فقالوا هذا علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب فقال الفرزدق:

---

(1) م. س. ن. ص214.

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرام[1].

«كما يروي أن الفرزدق التقى مرة في الحج وهو ابن سبعين سنة بالأمير هشام بن عبد الملك في خلافة أخيه، وكان مع هشام رؤساء أهل الشام، فجهد أن يستلم الحجر، فلم يقدر من ازدحام الناس، فنصب له منبر جلس عليه ينظر إلى الحجيج، وأقبل عليّ بن الحسين زين العابدين، وهو أحسن الناس وجهاً، فطاف بالبيت، فلما بلغ الحجر تنحى الناس كلهم، وأخلوا له الحجر هيبة وإجلالاً له، فغاظ ذلك هشام، فقال رجل لهشام: من هذا؟ قال لا أعرفه وكان به عارفاً، ولكنه خاف أن يرغب فيه أهل الشام، فقال الفرزدق وكان لذلك كله حاضراً: أنا أعرفه، فسلني يا شامي، وأنشد قصيدة في مدحه، فحبسه هشام، فلما أخرجه، وجّه إليه عليٍّ عشرة آلاف درهم فردها وقال: ما قلت ما كان إلا لله، وما كنت لأرزأ عليه شيئاً»[2].

يبدأ الفرزدق قصيدته في الرد على سؤال أهل الشام: من هذا؟ وعلى تجاهل هشام لزين العابدين. وفي هذا القسم من القصيدة، تعريف وجداني بزين العابدين الذي تعرفه مكة والحرم، وتعرفه الكعبة ومقدسات المسلمين، مركزاً في تعريفه على شهرته لكونه من أهل البيت يعود في أصله إلى سلالة النبي، هو ابن فاطمة الزهراء وحفيد النبي ﷺ معرّضاً وبشكل ضمني بتجاهل السائل هشام بن عبد الملك، قائلاً: سيان بالنسبة لبعض الأشخاص عرفتهم أم لم تعرفهم، لأن تجاهلك لهم لا يغض من قدرهم ولا يمنع انتشار صيتهم.

ثم ينتقل إلى مدح زين العابدين متناولاً صفاته الشخصية وخصاله من كرم، وحسن طبائع، وهيبة، واستجابة لطلب الناس، ورفعة مقام في قريش، وحياء: فهو الجواد الذي ينهلّ العطاء من راحتيه فيصيب الناس أجمعين. الكامل ذو الشمائل الكريمة والأخلاق النبيلة، محباً للعدل مبغضاً للظلم لا يستبدّ به الغضب ولا تملكه بوادر الحدّة لا لجوجاً ولا جموحاً لا يردّ طالب، حتى ليخيل إلينا أنه لا يعرف غير قول كلمة نعم. هو الرصين الوقور، ذو هيبة وجلالة ورفعة ومقام في قريش، حتى

(1) الأصفهاني، الأغاني، م. س. ن. م. ، . ج19. ص40.

(2) كارل بروكلمن: تاريخ الأدب العربي، تر. عبد الحليم النجار – الجزء الأول، مصر، سنة 1959 ص211.

إن جدار الكعبة يتبرك من لمس يديه.

ثم ينطلق الفرزدق بعد ذلك، إلى مدح آل البيت منوّهاً بفضلهم على الناس أجمعين. حبهم مقدس كالدين ومن صميم الديانة الإسلامية، بغضهم كفر وإلحاد، والتقرّب منهم منجاة من الهلاك في اليوم الأخير. هم أرباب التقوى، وخير أهل الأرض، لا يجاريهم كريم منزلتهم، وهم الشجعان يوم يحتدم البأس. أكفهم منبسطة في اليسر وفي العسر، وحبهم أفضل وسيلة لدفع الشر والاستزادة من الخير.

علي بن الحسين (الممدوح) الملقب بزين العابدين

لقد تمّ التعريف به من خلال القصيدة التي تقوم بالدرجة الأولى على التعريف به ثمّ ذكر صفاته الشخصية وشرف أصله ومدح آل البيت. ومن خصاله أنه جواد رصين وقور جمع الحياء والتواضع إلى الهيبة والجلال. هو الإنسان الكامل ذو الشمائل الكريمة والأخلاق النبيلة. وبما أن القصيدة من شعر المديح فقد بدا واضحاً فيها تعظيم شأن الممدوح والدعوة له وإثبات حقه في ما يُطالب به.

عبد الله بن قيس الرقيات:

جاء في الأغاني: «هو عبيد الله بن قيس بن سريج بن مالك بن ربيعة، وإنما لُقِب عبيد الله بن قيس الرقيات لأنه شبب بثلاث نسوة، سُمين جميعاً رقيه، منهم رقيه بنت عبد الواحد بن أبي سعد. وابنة عم لها يُقال لها رقيه، وامرأة من بني أمية يُقال لها رقيه. وكان هواه في رقيه بنت عبد الواحد وله في الرقيات عدة أشعار يغني فيها تذكر بعقب هذا الخبر»[1].

وكما يقول بلاشير: «وُلِد عبد الله في مكة حوالى سنة 625 أو 630م وقضى شبابه في مسقط رأسه ثم في المدينة، ثم ذهب إلى الشام، واتصل بالوليد بن عقبة، الذي صار فيما بعد والياً على الرقة، ولما شبت الاضطرابات التي رافقت تولي الخليفة مروان بن عبد الملك، تحول عبيد الله نهائياً عن الحجاز ولجأ عندئذ إلى الشام. ثم انضم بعد ذلك صراحة إلى حزب مُصعب بن الزبير أخي المطالب

(1) الأفهاني الأغاني: م2، ج4، ص154.

بالخلافة عبد الله بن الزبير. إن القصائد التي نظمها ابن الرقيات في مدح ابن الزبير تفيض حماسة، ولكن القضاء على الثورة الزبيرية في العراق سنة 72هـ/ 691، حمل الشاعر على الاختفاء في منطقة الكوفة، إلا أن شفاعة عبد الله بن جعفر جعلت الخليفة عبد الملك بن مروان يعفو عنه فأصبح منذئذ شاعر الأمويين، ولكنه فضّل ملازمة عبد العزيز بن مروان أخي الملك ووالي مصر العام، ولحق به في مقامه في حلوان مرتبطاً به شخصياً، ويبدو ابن قيس الرقيات مات في مصر بعد أن قارب التسعين»[1].

إن أثر عبد الله في الشعر كان ضخماً، فقد كان هذا الشاعر في نظر المؤرخين العراقيين، قبل كل شيء، شاعراً غزلاً، ناعماً، ولطيفاً.

«وكثيراً ما يوصف عبد الله إلى جانب عمر بن أبي ربيعة بأنه شاعر العشق والغزل، ولكنه وضع أكثر شعره في خدمة السياسة، وإن ذهب به في الغالب مذهب القصائد القديمة»[2].

تجمع المصادر على أن عبد الله كان من شعراء قريش المقدمين ويقرن بابن أبي ربيعة كما تجمع على أنه شاعر سياسي غزل يجيد المديح وهو زبيري الهوى.

«إن عبد الله هذا كان يلازم مصعب بن الزبير أكثر من أخيه ولعل هذا لبخل عبد الله بن الزبير وانصرافه عن لهو الشعراء مع سخاء مصعب، وعطفه على ابن قيس ومحبته له حتى إنه لما شعر مصعب بأنه هالك أعطى الشاعر مالاً كثيراً، وأشار عليه بالهرب، فأبى الشاعر إلا ملازمته»[3].

إن شعر ابن قيس وسلوكه يدلان على أنه قرشي خالص في آلامه وآماله، فالخلافة برأيه يجب أن تكون في قريش ومعها المضرية، وعلى قريش أن تجتمع حول هذه الخلافة، تحوطها وترعاها، معرضة عن هذه الفرقة التي قسمتها شيعاً واحزاباً يضرب بعضها بعضاً.

أما عن الشعر السياسي الزبيري فهو شعر عبد الله بن قيس الرقيات، الذي

---

(1) بلاشير: تاريخ الأدب العربي م3، س، ن، ص216.
(2) كارل بروكلمن: تاريخ الأدب العربي، تر. عبد الحليم النجار م، س، ن، سنة 1959، ص193.
(3) أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسي، دار العلم، بيروت، 1976، ط5 ص256 - 257.

اختص هذا الحزب بقسط كبير من نتاجه الأدبي. وهناك شعراء آخرون وفدوا على آل الزبير ومدحوهم، ولكن لم يكن أحدهم معبراً عن رأي هذا الحزب، بل لعلهم كانوا مرتزقة أو منافقين يؤمنون بمذاهب أخرى كالموالي.

وما يهمنا هنا من آثاره الشعرية، المديح، ويمكننا تكوين فكرة عن شعره المدحي وعن أهمية هذا المديح. «إذا تذكرنا أن ديوانه يضم قصيدتين في طلحة الطلحات، وخمس قصائد في مديح مصعب بن الزبير، بالإضافة إلى مرثية وقصيدتني في مدح عبد الله بن جعفر، وخمس قصائد في مديح الخليفة عبد الملك بن مروان وأسرة المروانيين... وجاءت هذه المدائح في شكل قصائد تقليدية، وكان بعضها حرفياً، قصائد فخفخه مخصصة للإلقاء الاحتفالي، فإن الشاعر ينتقل من مديح كبير الدولة أو الملك إلى مديح قبيلته أو أسرته، وقد مد ابن قيس الرقيات مديحه إلى قريش جميعاً مما أتاح له تعظيم نفسه، وهذا ما دعا الزبير بن بكار فيما بعد إلى القول: «إن ابن قيس الرقيات كان شاعر قبيلة قريش»[1].

يدرّس عبيد الله في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية تحت عنوان الشعر السياسي في كتاب المفيد في الأدب من خلال نموذج من شعره يبلغ عدد أبياته ستة وعشرين بيتاً. أما صفحات التحليل فثلاث. ومطلع القصيدة

حبذا العيش حين قومي جميع ... لم تفرق أمورها الأهواء

ويأتي بعد هذا المطلع ثمانية أبيات يصف فيها الشاعر مجد قريش ومكانتها ووحدتها القديمة، ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن رجالات قريش في خمسة أبيات. منتقلاً بعد ذلك إلى مديح مصعب بن الزبير بسبعة أبيات. ثم يعود الشاعر في الأبيات الأخيرة إلى البكاء على أمجاد قريش والسخط على الأمويين لمصرع الحسين في كربلاء وقد قتل معه خلق كثير من قريش.

أما في كتاب الوافي فعدد أبيات هذا النموذج الشعري بلغ تسعة وعشرين بيتاً. وصفحات تحليله خمس. الاختلاف بين النموذجين في المطلع فهي في الوافي تبدأ:

---

(1) م. س. ن. ص217 - 218.

أقفرت بعد عبد شمس كداءُ　　فكُديّ، فالركن، فالبطحاء

وبعد هذا المطلع يأتي ثلاثة أبيات لم تكن مذكورة في المفيد، والملاحظ أيضاً من قراءة القصيدة أن كتاب الوافي ذكر ثلاثة أبيات فقط لمديح مصعب بن الزبير، بينما ورد في كتاب المفيد في هذا الموضوع سبعة أبيات.

إن احتضان عبدالله لحزب الزبيريين باد من خلال أبيات القصيدة. كما يستدل أنه قرشي بآلامه وآماله. وذلك يبدو واضحاً من حرصه على وحدة هذه القبيلة ذات المجد القديم منذ الجاهلة والطريف بظهور الإسلام وقيام دولته فيها، ولعله بذلك كان أوسع أفقاً عن الزبيريين أنفسهم ومن الهاشميين والأمويين. وهنا تظهر ارستقراطيته السياسية، فالخلافة من حق قريش دون غيرها من العرب أو المسلمين.

وكم فخر الشاعر بهذه القبيلة، وبكى أيام وحدتها يقول:

عين فابكي على قريش وهل ير　　جع ما فات إن بكيت البكاء

وقد خاف عليها العوادي ودعاها إلى لمّ شعثها قبل أن تشمت الأعداء.

ولكن الشاعر لم يسلك في شعره السياسي مسلك البرهنة والاحتجاج، فهو أشبه بالخطيب أو الكاتب الحزين الذي يسود شعره عاطفة حزينة يمازجها شعور السخط على الأمويين الذين خذلوا الحجازيين وتركوا قريشاً واعتمدوا على اليمنية.

الممدوح (مصعب بن الزبير):

«ولاه أخوه عبدالله بن الزبير على العراق، فانقلب المختار بن أبي عبيد عليه وعلى أخيه، فسار لمحاربته فنشبت بين مصعب والمختار معارك انهزم المختار على أثرها ثم سقط في المعركة قتيلاً. وبعد مدة قصيرة استسلم سائرَ أصحابه فقتلهم مصعب كلهم وكانوا يزيدون على سبعة آلاف.

واستتب الأمر لمصعب في العراق بضع سنوات. ثم التقى عبد الملك بن مروان بمصعب بن الزبير على شواطئ دجلة وكان معه الحجاج بن يوسف، ووقعت بين مصعب وعبد الملك معارك كثيرة أنهكتهما، ثم دارت الهزيمة على مصعب وخر قتيلاً سنة 691م»[1].

(1) عمر فروخ: تاريخ صدر الإسلام والدولة الأموية، دار العلم للملايين، بيروت 1970، ص145.

أبو تمام «حبيب بن أوس الطائي»

يقول صاحب الأغاني: «هو أبو تمام بن أوس الطائي ومولده ومنشؤه بناحية منبج بقرية منها يقال لها جاسم، شاعر مطبوع، لطيف الفطنة، دقيق المعاني، غواص على ما يستصعب منها، ويعسر متناوله على غيره. وقد روي عن بعض الشعراء أن أبا تمام أنشده قصيدة له أحسن في جميعها إلا في بيت واحد، فقال له أبا تمام لو ألقيت هذا البيت ما كان في قصيدتك عيب، فقال له: أنا والله أعلم منه مثل ما تعلم ولكن مثل شعر الرجل عنده مثل أولاده، فيهم الجميل والقبيح والرشيد والساقط وكلهم حلو في نفسه، فهو وان أحب الفاضل لم يبغض الناقص ولم يهو موت المتأخر»[1].

لأبي تمام ميزتان: صبره على المشاق لبلوغ المنى، وشدة عنفوانه وإعجابه بنفسه. يُضاف إلى ذلك ميله إلى الإسراف في المال والقوى. فإذا قرأت ديوانه رأيته مفعماً، بما يدل على أنه نشأ مغامراً في سبيل الجاه والمال. وقد زادته كثرة الأسفار عزماً ومضاء، فليس إذن من الغريب أن تسمعه يقول:

دعيني على أخلاقي الصمم للتي هي الوفر أو سرب ترن نواد به

أما عنفوانه فظاهر فيما روي عنه يوم قصد عبدالله بن طاهر أمير خرسان: «قالوا لما فرغ من إنشاده بائيته التي مطلعها: «أهن عوادي يوسف وصواحبه» نثر عليه ألف درهم، فاستقلها الشاعر ولم يمس منها شيئاً، بل تركها للغلمان يلتقطونها، فوجد عليه الأمير وقال: «يترفع عن برّي، ويتهاون بما أكرمته. فلم يبلغ ما أراده منه بعد ذلك». وأي عنفوان أشد من أن يقصد شاعر أميراً جليلاً كابن طاهر فيمدحه، ثم هو يرى هبة الأمير أقل من قدره، فيرتفع عن أن يمسها بيده. هذه الظاهرة الخلقية في شاعرنا تتجلى لنا أيضاً في خلق أبي الطيب المتنبي، وهي قد تهيب بالشاعر إلى وزن نفسه، بميزان ممدوحيه أو إلى التفاخر والتعاظم على زملائه ومناوئيه.

على أن أبا تمام كان على صلابة نفسه موصوفاً بكرم النفس وحسن الأخلاق. وكان محباً للشراب والغناء، لا يكاد يحصل على المال حتى ينفقه في سبيل

---

(1) الأصفهاني: الأغاني، م5، ج15: ص96.

المسرات. فهو في ذلك كأكثر شعراء عصره»[1].

كما أن المسعودي قال فيه: كان أبو تمام ماجناً خليعاً، وربما أداه ذلك إلى ترك موجبات فرضه تماجناً لا اعتقاداً»[2].

«ويُظن أن أبا تمام لقي المعتصم إذ كان المأمون قد عهد إليه بقيادة بعض تلك الجيوش الغازية للروم. وقد جاء في بعض أخباره أنّ أول لقائه له إنما كان في المصيصة إحدى ثغور الشام. وفي بعض الروايات أنه إنما لقيه بعد بنائه لسامرّاء أي لسر من رأى وفتحه لعمورية في سنة 223هـ»[3].

مديح أبي تمام من أهم الأغراض التي تتجلى في شعره، وأهم قصائده في فتح عمورية التي مدح بها المعتصم مسجلا انتصاره على البيزنطيين عندما قال:

السيف أصدق إنباءً من الكتب في حده الحدّ بين الجدّ واللعب.

يقرر المنهج الرسمي أبا تمام ويدرس في كتابي الأدب: المفيد والوافي من خلال هذه القصيدة بعنوان فتح عمورية. وقد استهلها بتفضيل القوة على العقل والسيف على الكتب والهزء بالمنجمين. وما زعموا من أن المعتصم لا يفتحها فإذا هي تسقط أركانها ويتداعى بنيانها أمام مجانيقه وجنوده البواسل، ويفر تيوفيل إمبراطور بيزنطية على وجهه وقد عصف بقلبه الرعب والنيران تأخذ عمورية من كل جانب يقول:

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به نظم من الشعر أو نثر من الخطب

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض في أثوابها القشب

ويتحدث عن وقعتها وما حققت للمسلمين والإسلام من منى معسولة ومن عز ومجد، بينما هوت بالروم وديارهم في الحضيض ويصور استعصاءها على ملوك الفرس والتابعة، وأنها عتيقة منذ الاسكندر، ومع ذلك تحتفظ ببنيانها للخليفة الموعود بفتحها.

---

(1) أنظر أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين ط13، 1980، ص190 - 191 - 192.

(2) المسعودي - مروج الذهب ج7، ص156.

(3) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي ج3، دار المعارف مصر ص272.

ثم يصف بعد ذلك حريقها ليلاً، فهو في الليل البهيم ويتصور كأنه في الصبح المضيء، بل هو في الضحى المنير يقول:

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى يشلُّه وسطها صبح من اللهب

ثم يمدح المعتصم من خلال عاطفة دينية وقومية بارزة. هذه العاطفة الدينية صادرة عن تعصب لدينه الجديد الإسلام مقابل دين الروم خصوم العرب، كما أنها صادرة عن ازدهار الشاعر بإذلال العرب للروم في هذه الوقعة ويقول:

خليفة الله جازى الله سعيك عن جرثومة الدين والإسلام والحسب

هذه العاطفة، إنها لتبرز في جنبات القصيدة جميعها، وأنه ليهدر فيها هدير الظافر المبتهج الذي تبددت أمامه جحافل الأعداء، وانجابت غياهب الظلام، وحلت مكانها أضواء النصر في كل مكان. في كتاب المفيد في الأدب تبلغ أبيات القصيدة ثلاثين بيتاً وصفحات التحليل سبع صفحات.

أما في كتاب الوافي في الأدب، فعدد الأبيات ثلاثون بيتاً، بينما صفحات التحليل تزيد عن تسع أي بزيادة صفحتين عن كتاب المفيد، مما يدل على زيادة في التركيز.

الممدوح: «أبو اسحق محمد المعتصم بالله»

«ولي المعتصم في عهد أخيه المأمون مصر والشام، واشتهر بالشجاعة مما جعله موضع ثقة المأمون وحبه فولاه عهده، ولم يزل في الخلافة منذ وفاة المأمون سنة 208هـ حين وفاته هو سنة 227هـ فكانت خلافته ثماني سنين وثمانية أشهر. وقد رفض الجند أن يدخلوا في طاعة المعتصم في أول الأمر، أرادوا تولية العباس بن المأمون ولكن العباس أسرع إلى مبايعة عمه بالخلافة احتراماً لوصية أبيه فحذا الجيش حذوه.

لم تستقر الأحوال الداخلية في عهد المعتصم، وإنما تخللت عهده بعض الفتن والثورات. أهمها مشكلة خلق القرآن الذي اتبع المعتصم فيها وصية أخيه المأمون أو حمل الناس على القول بخلق القرآن. والمعتصم كان رجلاً جندياً يكره العلم منذ صغره، قال عنه الصولي: «يكتب ويقرأ قراءة ضعيفة». فلم تعد مجالس المناظرة تعقد في عهده كما كانت تعقد في عهد المأمون.

أما العلويون في عهده فإن موقفهم لم يتغير من الخلافة العباسية، وفي الوقت نفسه اتبع المعتصم إزاء العلويين سياسة لا تقل حزماً وشدة عن سياسة أسلافه من الخلفاء العباسيين.

كما خرج على المعتصم من الزيدية محمد بن القاسم بن علي بن الحسين يدعو إلى الرضا من آل محمد.

أما الزط، فاستمرت مشكلتهم قائمة في عهده، فاستولوا على طريق البصرة، وفرضوا المكوس والضرائب على السفن وحالوا دون وصول المؤن إلى بغداد.

على أن ثمة تطور مهم في عهد المعتصم كان له أثره وصداه في أوضاع الدولة الداخلية. أما هذا التطور فهو اهتمامه بجلب الجنود الأتراك من أقاليم ما وراء النهر واستغنى بذلك عن جيوش العرب وأسقطهم كافة من الدواوين. وشرع المعتصم في تخطيط حاضرته الجديدة في سامراء الذي بنى فيها هو والمتوكل سبعة عشر قصراً. وما كاد يتم بناء سامراء، حتى قصدها الناس من مختلف الأنحاء وأقاموا فيها المباني الشاهقة حتى أصبحت من أجمل مدن ذلك العصر»[1].

وكما ذكرت سابقاً، فإن أبا تمام قد لقي المعتصم بعد بنائه لسامراء وبعد انتصاره على الروم في عمورية، حيث عاد المعتصم إلى بلدته سامراء على رأس جيشه واستقبل استقبالاً حافلاً، ثم امتدحه أبو تمام بقصيدته المشهورة الآنفة الذكر.

المتنبي:

«لم يكد ينتصف القرن الرابع الهجري، حتى كانت الدولة العباسية تتنازعها عوامل الإنحلال، ولم يبق للخلافة من رونق، وكثر الأدعياء والثائرون حتى عمت الفوضى السياسية. بين هذه الاضطرابات السياسية والقومية، نشأ المتنبي، وكان مولده في مدينة الكوفة بالعراق، وفيها نشأ نشأته الأولى، وكان يتردد بين البادية والحضر، فاكتسب من الأولى صلابتها ونزعتها البدوية، ومن الثانية علومها وثقافتها الأدبية. ولا نعلم عن صباه كثيراً»[2]. وكل ما نعرفه عن طفولته، «هو أنه اختلف إلى

(1) سعيد عبد الفتاح عاشور: التاريخ العباسي والأندلسي، كريديه إخوان، بيروت 1973، ص70 - 71 - 72.

(2) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، سنة 1980، ص327.

كتّاب فيه أشراف الكوفة، فتلقى دروسه شعراً ولغة وإعراباً»[1].

لقد سجن المتنبي بأمر من والي حمص وهو في التاسعة عشرة. ويقول ابن خلكان: «ثم استتابه الوالي وأطلقه»[2]. ولكن من أي شيء استتابه؟ هنا تتضارب آراء المؤرخين فابن خلكان يجعل ادعاءه النبوة سبب سجنه، وقد تبعه في ذلك كثيرون، وهو قول يحتمل الشك.

أما الثعالبي فجعل السبب أنه دعا إلى بيعته قوماً، ولما ذكر النبوءة قال: «ويحكى أنه تنبأ في صباه، وفتن شرذمة بقوة أدبه وحسن كلامه»[3]. وفي كلام الثعالبي إشعار بالشك في الحكاية: «وقد نقل تعزيزاً لهذا الشك ما رواه ابن جني تلميذ المتنبي وشارح ديوانه، إذ قال: «سمعت أبا الطيب يقول إنما لُقبت بالمتنبي لقولي:

أنا ترب الندى ورب القوافي — وسمام العدى وغيظ الحسود

أنا في أمة تداركها الله — غريب كصالح في ثمود[4]

على الرغم من الروايات المختلفة حول نبوة المتنبي يمكن أن نستنتج أن المتنبي في أوائل شبابه ظهر في البادية على رأس فئة من الأعراب ناقمة على أولى الأمر، وأنه كان بفطنته وفصاحته يستهويهم إلى غاياته من حب الظهور والرئاسة. ولكن أمره لم يتم فألقي القبض عليه وأودع السجن ثم خرج منه، وما عتم أن لصق به اسم المتنبي.

اتصاله بسيف الدولة

لما أطلق سراحه أخذ يجول في أقطار البلاد الشامية مادحاً أعيانها. بقي على هذه الحال بضع سنوات. «غير أنه لم ينل في هذه السنوات ما يستحق الذكر. وما زال هذا دأبه يتنقل من مكان إلى آخر حتى ألقته المقادير إلى أنطاكيا. وكان فيها أبو العشائر الحمداني والياً من قبل سيف الدولة، فمدحه المتنبي، ولحسن حظه قدم

(1) البغدادي خزانة الأدب، ج3، ص13870.
(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج1 - 64.
(3) الثعالبي البتمة ج1 ص80.
(4) أنيس المقدسي: م. س. ن. ص330.

أنطاكيا في تلك الأثناء سيف الدولة فقدم أبو العشائر المتنبي إليه وأثنى عليه. وكان ذلك بدء اتصاله بهذا الأمير الشهير، وبدء سعادته من جاه ومال وفير»[1].

لم يكن المتنبي وحده في حلقة سيف الدولة. لقد تمكن هذا الأمير بسخائه وعطفه على الأدب أن يجمع حوله عدداً كبيراً من كبار الأدباء والعلماء ممن كان يجزل لهم العطايا فخلدوا اسمه في سماء الأدب.

ولكن المتنبي لم يكن كغيره من الشعراء، فلما اتصل بسيف الدولة نال الحظوة عنده والرعاية الخاصة: «جاء في الصبح المنبي أن سيف الدولة قربه وأجازه الجوائز السنية، ومالت نفسه إليه وأحبه فسلمه للرواض فعلموه الفروسية والطراد والمثاقفة»[2].

هذه الحظوة التي نالها المتنبي عند سيف الدولة دون غيره من الأدباء زادت غيرتهم منه، وكرههم له، لما في نفسه من صلابة وتعاظم ويظهر في شعره مدى مقاساته منهم، فقد اضطر إلى أن يطعنهم بقوافيه ولم يكن حساده ليسكتوا عنه فأخذوا يكيدون له ويحاولون الإيقاع به، ولا سيما أبو فراس الشاعر المشهور، وابن عم سيف الدولة.

«فسيف الدولة بعد أن خص الشاعر بالعطف، وبعد أن نظم فيه الشاعر نحو ثمان وأربعين قصيدة - وهي لا تقل عن ثلث ديوانه - تولاه انحراف عنه، وأصغى إلى أقوال خصومه فيه. فترك المتنبي حلب بدعوى المسير إلى إقطاع له وفي نفسه ما فيها من الغيظ فقصد الشام فالرملة. ثم طلبه كافور إلى مصر متلكئاً أولاً، على أنه لم يلبث أن رحل إليه، ونفسه تسوّل له أنه سيبلغ هناك من المجد ما يغيظ الحاسدين وقد صرح بذلك إذ قال:

أبا المسك أرجو منك نصرا على العدى ... وآمل عزا يخضب البيض بالدم

ولكنه لم يبلغ ما كان يروم»[3].

---

(1) م. س. ن. ص331 - 332.
(2) م. س. ن. ص332 - 333.
(3) م. س. ن. ص334.

المتنبي في مصر

قصد المتنبي كافوراً في مصر وتتنازعه عاطفتان: الأولى ما كان يشعر به من الغيظ لما أصابه في حلب، والثانية رغبته أن يحصل بواسطة كافور على ولاية.

وقد نقل البديعي أنه طلب أن يوليه صيدا من بلاد الشام، أو غيرها من بلاد الصعيد، وبين هاتين العاطفتين: الغيظ والطمع، مدح المتنبي كافوراً بعشر قصائد هن من أفخر ما نظمه. على أن اتصاله بهذا الأمير لم ينله مراده. نعم نال منه كثيراً من الخلع والجوائز والأموال ولكنه لم ينل ما كان يصبو إليه، تلك الأمنية التي شغلت عقله ولا سيما بعد أن وعده كافور بأن يبلغه جميع ما في نفسه، لم يأنس في وجه ممدوحه غير الإعراض عنه، فاضطربت روحه حتى صار يستثقل وجوده في مصر ويتمنى الخروج منها»[1].

ممدوحا المتنبي (سيف الدولة - وكافور)

سيف الدولة:

«كانت حلب أيام المتنبي عاصمة لإمارة عربية تشمل الجزيرة وشمال سوريا، أميرها علي بن حمدان الملقب بسيف الدولة. وقد اشتهر هذا الأمير بجهاده في محاربة الروم حتى بلغت غزواته نحو أربعين وكانت ساحة جهاده منطقة الثغور، أي المدن والحصون الواقعة على حدود الروم، ومنها إنطاكيا وزبطرة، والحدث وخرشنة»[2].

كيف تولى سيف الدولة إمارة حلب؟

«لقد انتهز سيف الدولة فرصة الفوضى التي سادت العراق عندئذ، واتجه إلى حلب فملكها سنة 333/ هـ ثم إلى مصر. وعندئذ هرب إلى مصر واليها «يأنس المؤنس» الذي كان وليها من قبل الإخشيد. وعندما أرسل الإخشيد جيشاً بقيادة كافور لطرد سيف الدولة من حلب. وانتصر الحمدانيون عند الرستن على نهر

---

(1) م. س. ن. ص335 - 336.
(2) أنيس المقدسي أمراء الشعر العربي م. س. ن. ص332.

العاصي. ويبدو أن هذا الانتصار أطمع سيف الدولة الحمداني في تحقيق مزيد من المكاسب، فاتجه إلى دمشق يريد الاستيلاء عليها. ولكنه لم يستطع أن يحقق ذلك بسبب خروج الإخشيد نفسه إليه وتصديه له، حتى انتهى الأمر بالصلح.

على أن هذا الصلح لم يدم طويلاً، فما كاد سيف الدولة يسمع بوفاة الإخشيد وقيام كافور بالوصاية على ابنه أبي الحسن علي، حتى زحف على دمشق واستولى عليها ثم استأنف زحفه إلى مصر حتى وصل إلى الرملة، ولكن كافور تصدى له وأنزل به أكثر من هزيمة وانتهى الأمر بالصلح. وهكذا نجح سيف الدولة في إرساء دعائم دولته في حلب. فازدانت بمشاهير العلماء والأدباء والشعراء أمثال المتنبي والنحوي»[1].

كافور الإخشيدي:

كانت مصر في يد الإخشيدية من بني طغج، وهم أمراء يرجع نسبهم إلى ملوك فرغانة. «وقد أفاضت المصادر المعاصرة في الكلام على اتساع النفوذ الإخشيدي، فأشار بعضهم إلى أن ملكه شمل مصر واليمن وأجناد الشام، فضلا عما تقلده من أمر مكة والمدينة.

وقد ترك الإخشيدي بعد وفاته 334هـ ولدين، قام بالوصاية عليهما مربيهما كافور الذي أصبح صاحب السلطان المطلق في إدارة شؤون الدولة، حتى أذا ما مات ولدا الأخشيد أعلن كافور نفسه سنة 355هـ والياً من قبل الخليفة. وقد نجح كافور في سياسته الخارجية والداخلية، سواء في محاربة سيف الدولة الحمداني والحد من أطماعه في بلاد الشام، أو في القضاء على الثورات الداخلية وتوطيد الأمن والاستقرار في البلاد. على أن المصائب التي حلت بمصر والشام على أيامه قللت من قيمة جهوده وفاعليتها. من ذلك محاولات غزو مصر من قبل الخلفاء الفاطميين في الوقت الذي نجح دعاة الشيعة في بث دعوتهم في أنحاء البلاد، حتى يقال إن كافور نفسه تلقاهم بالقبول، ووعد كثيراً من رجال بلاطه ورجال حكومته بتقديم الولاء للخليفة الفاطمي. ولكن إذا كان كافور قد تصدى للحملة الفاطمية

---

(1) سعيد عبد الفتاح عاشور: التاريخ العباسي والأندلسي، كريدية إخوان، بيروت، 1973، ص136 - 137.

التي غزت مصر بقيادة المعز لدين الله رابع الخلفاء الفاطميين. ونجح في طرده من البلاد، فإنه حدث في العام التالي لوفاة كافور سنة 357هـ أن أرسل المعز حملة كبرى بقيادة قائده جوهر الصقلي نجحت في الاستيلاء على مصر وبذلك سقطت الدولة الإخشيدية سنة 358هـ لتحل محلها الدولة الفاطمية في حكم مصر والشام»[1].

وكان كافور - على ما يظهر - داهية، فاستبد بأمور مصر وأصبح هو الآمر الناهي وكما قال الشاعر فيه:

«يدبر الملك من مصر إلى عدن   إلى العراق فأرض الروم فالنوب

كما قال فيه ابن خلكان: «وكان يدعى له على المنابر بمكة والحجاز جميعه والديار المصرية وبلاد الشام»[2].

وبعد أن نفر المتنبي من سيف الدولة ومن خصوم يتربصون به في حلب، ترك حلب وقصد كافوراً يصطرع في نفسه الحقد والأمل: الحقد على ما أصابه في حلب، والأمل رغبة في أن يحصل بواسطة كافور على ولاية. وقيل إنه طلب إليه أن يوليه صيدا في بلاد الشام أو غيرها من بلاد الصعيد.

لكن اتصاله بهذا الأمير لم ينله مراده، ولم يلق منه غير الوعود الفارغة، والإعراض عن رغبة الشاعر حتى ضاقت به الأرض رغم اتساعها فهمّ بالخروج منها.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الحديث عن المتنبي لم يتطرق إلى ما جرى له بعد خروجه من مصر بين العراق وبلاد فارس، وذلك انسجاماً مع موضوع الدراسة المقيد بنصوص شعرية قالها المتنبي في حلقة سيف الدولة في حلب وفي حلقة كافور في مصر. وذلك مديحاً وفخراً وهجاء.

يقرر المنهج الرسمي للغة العربية وآدابها ثلاث قصائد مدحية للمتنبي: قصيدة في مدح سيف الدولة، وقصيدة في مدح كافور، وقصيدة في الفخر يمدح فيها

---

(1) سعيد عبد الفتاح عاشور: محاضرات في التاريخ العباسي والأندلسي، كريدية إخوان، بيروت، 1973، ص144 - 145.

(2) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، 1980، ص334 - 335.

نفسه. هذه القصائد الثلاث وردت في كتاب المفيد كما وردت في كتاب الوافي، ولكنها في الوافي ورد معها نصان رديفان في المديح أيضاً.

أما واقع هذه القصائد في كتب الأدب فهو على النحو التالي في «المفيد في الأدب العربي». القصيدة الأولى في مدح سيف الدولة عدد أبياتها ستة وأربعون بيتاً مطلعها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم[1]

اختير منها ثلاثة وثلاثون بيتاً بينما عدد صفحات التحليل سبع صفحات.

ويمكن إيجاز أبيات القصيدة على الشكل التالي:

«قال الشاعر هذه الأبيات يمدح سيف الدولة، ويذكر بناءه ثغر الحدث القلعة التي بناها سيف الدولة في بلاد الروم، وكانوا قد غلبوا عليها وتحصنوا فيها فأتاهم سيف الدولة وقتلهم فيها فتلطخت بدمائهم ولذلك وصفها بالحمراء.

يبدأ المتنبي بمطلع حكمي بقوله إن العزائم والمكارم تأتي على أقدار فاعليها ويقاس مبلغها بمبلغهم فهي تكون عظيمة حيث يكونون هم عظاماً، والصغير منها يعظم في عين الصغير القدر، والعظيم يصغر في عين العظيم القدر. ويكلف سيف الدولة جيشه أن يقوم بما اقتضت همته من الغزوات والفتوح وهو أمر تعجز عنه الجيوش الكبيرة، ثم كيف أن نسور الفلا صغارها وبكارها تفدي بأنفسها سلاح هذا الجيش لأنه كفاها التعب في طلب القوت. ثم ينتقل إلى وصف الحدث الحمراء كيف تغير لونها من شدة سفك الدماء، ثم كيف بنى هذه القلعة ورماحه تقارع رماح العدو حتى كانت المنايا كبحر يتلاطم موجه.

وبعد وصف جيش الروم الذي زحف متثاقلاً لكثرته ويحدث في زحفه أصواتاً شديدة بلغت جلبته إلى السماء.

يأتي إلى مدح سيف الدولة قائلاً: وقفت في ساحة القتال، حين لا يشك واقف في الموت لشدة الموقف وكثرة المصارع فيه، حتى كأنك في جفن الردى أي في أقرب المواضع خطراً منه وأشدّها اشتمالاً عليك، وكأن الردى نائم فلم يبصرك وغفل عنك بالنوم فسلمت. وتمر بك الأبطال منهزمة ووجهك مشرق. ولقد

(1) المفيد في الأدب العربي، م، س، ن، ص166.

أظهرت من الإقدام على المهالك، ومن الصبر على المخاوف، ما تجاوزت به مبلغ الشجاعة والعقل إلى ما يقول قوم من أنك تعلم بالغيب وتعرف عواقب الأمور قبل حلولها. ثم يصور سرعة انتصاره على الروم أي لم يكن إلا حملة بالسيوف وقعت على هاماتهم. لقد ازدرى سيف الدولة الرماح لأنها سلاح الجبناء فترك القتال بها مستعيضاً عنها بالسيف لأنه سلاح الشجعان[1].

لقد تبعت الأعداء إلى جبل الأحيدب، وبدّدت جثثهم فوقه كما تبدد الدراهم التي تنثر فوق العروس. ثم تبعتهم بخيلك في روس الجبال حيث تكون وكور جوارح الطير فقتلتهم هناك حتى كثرت مطاعم الطير حول وكورها.

ثم يصور الخيل الصاعدة لتلك الجبال الوعرة المسالك فإذا تعثرت جعلتها تنساب على بطونها كما تزحف الحيات.

ثم يقول: أنت في هزمك الدمستق لا تعد ملكاً قد هزم ملكاً مثله، ولكن التوحيد قد هزم الشرك. ويقول أيضاً أنت شرف العرب جميعاً لا لربيعة وحدها، وفخر الدنيا بأسرها لأنك أكرم أهلها. فأنت تعطيني المعاني يافعاً لك ومن قبل، وأنا أنظمها في لفظي. أنت السيف الذي لا يدخل غمده أبداً، إنما هو مجرد دائماً على أعدائه، ولتهنأ الرؤوس والمجد والعلى والمحتاج والإسلام بسلامتك لأنك قوامه. خاتماً قوله بسؤال: لماذا لا يصونك الرحمن ما دامت صيانته للأشياء وأنت سيف الدولة الذي يضرب به أعداءه؟

القصيدة الثانية في مدح كافور:

القصيدة في الديوان تتألف من ستة وأربعين بيتاً اختير منها في كتب الأدب العربي ما بين اثنين وعشرين بيتاً وسبعة وعشرين بيتاً. مطلعها:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا[2]

يقول اليازجي: فارق أبو الطيب المتنبي سيف الدولة ورحل إلى دمشق فكاتبه

---

(1) راجع: ناصف اليازجي العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار القلم بيروت، 1995، ص420 - 425.

(2) الوافي في الأدب العربي م، س، ن، ص199.

الأستاذ كافور للمسير إليه، فلما ورد مصر أخلى له كافور داراً وخلع عليه وحمل إليه آلافا من الدراهم، فقال يمدحه وأنشده هذه القصيدة آنفة الذكر.

في كتاب المفيد

عدد أبيات القصيدة يبلغ اثنين وعشرين بيتاً، وعدد صفحات التحليل سبع صفحات.

أما في كتاب الوافي فعدد أبياتها سبعة وعشرون بيتاً وعدد صفحات التحليل ست صفحات. وذلك بفارق بسيط في عدد الأبيات.

أما مضمون القصيدة باختصار: «يخاطب المتنبي نفسه قائلاً: كفاك داء رؤيتك الموت شافياً لك وكفى المنية أن تكون شيئاً تتمناه، ثم يكمل مفسراً ما ذكره في البيت السابق. يقول: تمنيت المنية لما تمنيت أن تجد صديقاً مصافياً أو عدواً مداجياً فلم تجد، وهذا نهاية اليأس الذي يختار فيه الموت على البقاء»[1].

ثم يأتي ببعض الأبيات الحكمية: يقول إذا كنت ترضى أن تعيش ذليلاً فلا حاجة لك بالسيف، ولو كان الأسد غير جريء على الصيد لبقي جائعاً ولم تكن له سطوة ولا مهابة. ويعرض المتنبي بسيف الدولة يقول لقلبه أني أحببتك، قبل أن تحبه وهو غدر بي فلا تغدر أنت أيضاً. ويقول لقلبه أيضاً: إنك تشكو فراقه ولإلفك إياه مقيماً على حبه... وإذا جرت الدموع على فراق الغادر كانت غادرة بصاحبها لأنه ليس من حق الغادر أن يبكي على فراقه. ويقول لقلبه لا تشتق إلى من فارقك فإنك تصفي ودّك من ليس بصاف لك.

وينتقل إلى وصف خيله قائلاً: هذه الخيل تمشي بإباء إذا وطئت حوافرها الصخر نقشت حوافرها فيه أثراً مثل صدور البزاة لشدة وطئها. هذه الخيل سود العيون صادقة النظر ليلا، إذا رأت الأشباح البعيدة فلا تنفر منها. وهي عندما ينادي بعض القوم بعضا فهي تسمع الصوت الخفي لشدة سمعها فتنصب له آذاناً. ثم يصفها بالقوة والنشاط وأنها تجاذب فرسانها أعنتها التي شبهها لطولها بالأفاعي. قصد بهذه الخيل كافورا وترك غيره من الملوك لأنه كالبحر وغيره كالساقية. إنسان

---

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، م، س، ن، ص485.

هو من زمانه بمنزله سواد العين في الشرف والنفع، وغيره من الملوك فضول وتوابع لا معنى لها[1].

ثم يقول: «يا أبا المسك - كنية كافور لسواده - وجهك الذي أراه هو الوجه الذي كنت أشتاق إليه. وهذا اليوم الذي لقيتك فيه هو اليوم الذي كنت أرجوه. ثم يتابع مدح كافور ويقول: كل ذي فخر يفتخر بمنقبةٍ واحدة وأنت تفتخر بكل نوع من أنواع المناقب، وغيرك يجود ليكسب بجوده مراتب الشرف والسيادة، وأنت تجود فتكون المراقب من جملة ما تهبه من جهودك. إن زارك رجل فإنه يرجع ملكا للبصرة والكوفة. ويصفه بالشجاعة والجود معاً في قوله:

وقد تهب الجيش الذي جاء غازيا لسائلك الفرد الذي جاء عافيا

أي إذا أخذت جيشاً من أعدائك في الحرب فقد تهبه لسائل واحد يطلب عطاءك. وأنت لم تدرك الملك بالمنى وباتفاق المقادير، ولكن بالجد والإقدام وإقامة الوقائع الشديدة التي شابت لها نواصي الأعداء الذين يرون تلك الوقائع مساعيا في الأرض لأنك تستفتح بها البلاد، وبينما أنت تراها مرقاة إلى السماء تنال بها العلى والمجد. فإذا طبعت الهند سيفين جعلتهما سواء في العناء فكفك ترفع هذا التساوي لأنها تجعل السيف الذي تحمله أبقى لقوتها في الضرب. فإذا رآك سام بن نوح لفضّلك على نسله جميعاً وجعل نفسه وإياهم فدى لك. وأخيراً، إن ما بلغه من الفضل غاية بلّغه إياها ربّه ونفسه التي لا ترضى فيما تطلبه بما دون النهاية»[2].

القصيدة الثالثة «في الفخر»

مطلع القصيدة:

واحرّ قلباه ممن قلبُهُ شبِمُ ومن بجسمي وحالي عنده سقمُ

«قال المتنبي هذه القصيدة وقد جرى له خطاب مع قوم متشاعرين وظُن الحيف عليه والتحامل، لأن سيف الدولة إذا تأخر عند مدحه شق عليه وأكثر أذاه وأحضر من لا خير فيه وتقدم إليه بالتعريض له في مجلسه بما لا يحب، فلا يجيب أبو

(1) م. س. ن. 486 - 487 - 488.
(2) م. س. ن. ص488 - 489 - 490.

الطيب أحداً عن شيء، فيزيد ذلك في غيظ سيف الدولة، ويتمادى أبو الطيب على ترك قول الشعر، ويلج سيف الدولة فيما كان يفعله إلى أن زاد الأمر وكثر عليه فقال هذه القصيدة»[1]. التي بلغ عدد أبياتها تسعة وثلاثين بيتاً، اختار منها المنهج الرسمي وكتب الأدب العربي اثنين وعشرين بيتاً.

في كتاب المفيد، عدد أبيات القصيدة عشرون بيتاً وعدد صفحات التحليل ست صفحات.

أما في كتاب الوافي فعدد أبياتها اثنان وعشرون بيتاً، وعدد صفحات التحليل ست صفحات أيضاً.

ومضمون القصيدة باختصار هو الآتي:

يقول: واحرّ قلبي وشغفه بمن قلبه بارد عندي وأنا عنده عليل الجسم لفرط ما أعاني فيه، سقيم الحال لفساد اعتقاده بي. فما لي أبوح بحبه وهو قد برّح جسمي وأسقمه، والناس يدّعون أنهم يحبونه وهم على خلاف ما يظهرون. إن كان حبه قاسماً مشتركاً بيننا أي بيني وبين الحساد، فليت الواحد منا ينال من حبه وكرمه بمقدار ما يحبه... إلى أن يقول: أنا إنما أخاصمك وأنت خصمي في هذه المخاصمة وأنت الحاكم فيها، وإذا كان الخصم هو الحاكم فكيف يُنتصف منه؟ فأعيذ نظراتك الصادقة التي تطلعك على حقائق المنظورات أن تخدعك في التمييز بيني وبين غيري ممن يتظاهرون بمثل فضلي وهم براء منه. وذلك لأن الفرق بينه وبين غيره ظاهر مثل الفرق بين النور والظلمة. وسيعلم هؤلاء الذين ضمّهم مجلس سيف الدولة بأنني خير الناس جميعاً، أنام ملء جفوني عن شوارد الشعر لأنني أدركها متى شئت على السهولة، وغيري من الشعراء يسهرون في تحصيلها وينازع بعضهم بعضا على ما يظفرون به منها لعزّته. وكم من جاهل اغتر بضحكي واستخفّ فيّ فاسترسل في جهله حتى بطشت به، لأني إذا أبديت ابتسامتي للجاهل فليس ذلك رضى منه لأن الأسد إذا كشّر عن أنيابه فليس ذلك تبسماً بل قصداً للافتراس، ورب مهجة همّ صاحبها إتلاف مهجتي، أدركت تلك المهجة بجواد مَنْ ركبه أمن من أن يلحق وكأن ظهره حرم لا يدنو منه أحد. ولحسن مشية هذا الجواد

(1) الوافي في الأدب العربي، م. س. ن. ص362.

واستواء وقع قوائمه في الركض كأن رجليه رِجلٌ واحدة لأنه يرفعهما ويضعهما معاً وكذا يداه، وهو طوع لما يراد منه.

ثم ينتقل المتنبي إلى الفخر بشجاعته وفروسيته وشاعريته يقول:

الخيل والليل والبيداء تعرفني   والسيف والرمح والقرطاس والقلم

كما يفتخر باجتيازه الفلوات منفرداً مصطحباً الوحوش غير خائف حتى تعجب منه المطمئن من الأرض والمرتفع منها. ثم يقول موجهاً كلامه إلى سيف الدولة يعز عليّ أن أفارقك لأن كل ما سأجده من بعدك عدم فهذا الوجدان والعدم سواء ولا أحد يُغني عنك. ثم يقول: كم تطلبون أن تجدوا لي عيباً تعتذرون به في مقاطعتي فيعجزكم وجوده وهذا الذي تفعلونه يكرهه الله لأنه افتراء ويكرهه ما فيكم من كرم الطبع ولأني لم أقدّم إلا ما يوجب مكافأتي بالجميل. وإن ما تلمسونه فيّ من عيب ونقصان بعيد عليّ مثل بعد الشيب عن الثريا، فما دامت الثريا لا تشيب ولا تهرم فأنا لا يلحقني عيب ولا نقصان. ولئن لحقت ركابي بمصر ليندمنّ سيف الدولة على فراقي. لأنه إذا رحلت عن قوم وهم قادرون على إرضائك حتى لا تضطر إلى مفارقتهم فهم المختارون لفراقك فكأنهم هم الراحلون عنك. وأخيراً يقول بلفظة التهديد أو الهجاء: هؤلاء الأوباش من الشعراء بأي لفظ يقولون الشعر وهم ليسوا عرباً لأنهم ليست لهم فصاحة العرب ولا كلامهم أعجمي تفهمه الأعاجم أي أنهم ليسوا شيئاً[1].

وفي ما يلي: الجدول رقم (10) الذي يُبيّن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للشعراء المادحين.

---

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، م، س، ن، ص365 - 366ظ.

الجدول رقم (10) يبين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للشعراء المادحين

الشعراء	القبيلة والنسب						الوضع الاجتماعي وعلاقته بالسلطة							الوضع الاقتصادي		
	مزنية	تغلب	طيء	تميم	قريش	مزحج	شاعر قبيلة	شاعر حزب	فارس	صعلوك	شاعر بلاط	شاعر دعوة	من الموالي	كثير المال مبذر	متوسط الحال	فقير
كعب بن زهير	×													×		
الأخطل		×					×				×		×		×	
الفرزدق				×							×	×		×		
عبد الله بن قيس					×			×			×				×	
أبو تمام			×								×			×		
المتنبي						×					×				×	

لدى قراءة هذا الجدول يتبين ومدى تركيز المنهج على شعراء من قبائل ذات عصبيات قوية، هذه القبائل كما يظهر في الجدول هي: مزنية وتغلب وطيء وتميم وقريش ومزحج، وبعضها قد لعب دوراً بارزاً ومهماً على الصعيد السياسي والاجتماعي في شبه الجزيرة العربية وبلاد الشام فمناصرة إحداها لخليفة أو حزب كان الكفيل بترجيح كفته على الخصوم.

لذلك فقد صار تقريب الخلفاء والزعماء والقادة لشعراء هذه القبائل له مغزاه ومعناه، فالخليفة عندما يقرب الشاعر يقرب بالتالي قبيلته التي تشكل ثقلاً سياسياً وعسكرياً، ليتسنى له بالتالي كسب تأييدها وعدم معارضتها له من جهة، والإستظهار بها على الخصوم والمعارضة من جهة ثانية.

وبالإضافة إلى ما ذكر فقد تهدف القبيلة ذات العصبية القوية إلى الملك لأن الملك غاية طبيعية للعصبية. يقول ابن خلدون «اعلم أن الملك غاية طبيعية

للعصبية، وليس وقوعه عنها باختيار، إنما هو بضرورة الوجود، وتربيته - كما قلنا من قبل - وأن الشرائع والديانات وكل أمر يحمل عليه الجمهور فلا بد فيه من العصبية، إذ المطالبة لا تتم إلا بها»[1].

وقراءة الجدول تطلعنا على موقع الشاعر من قبيلته وعلى طبيعة العلاقة بينه وبين أصحاب السلطة.

أما لماذا يركز الخلفاء وأصحاب السلطة على القبيلة من خلال شاعرها فذلك عائد لما كان يتمتع به الشاعر من مكانة مرموقة في قبيلته وبين قومه. «فهو بمثابة العالم من القوم الذي ينفذ ببصيرته إلى ما لا يرون، ويصوغ بحكمته تجارب الأيام والأزمان، ويتسلط ببيانه على نفوسهم ومشاعرهم، فيتصرف فيها، ويذهب بها مذاهب شتى، غضباً وحماسة، وصيانة وحزناً. وكانت هذه الطبقة تتميز عندهم بشيء من الغرابة تشذّ به عن سائر الناس»[2].

وقد دخل في وهم الناس - كما قلنا سابقاً - أن الشعر يأتي من مصدر خفي، ويهبط من عالم بعيد. فتصوروا وراءه شياطين يمدونهم بما يقولون فاستقر هذا الوهم في أذهان الناس، كما رسخ في نفوس الشعراء.

كما يبين لنا الجدول أن معظم الشعراء في وضع اقتصادي متوسط أو دون ذلك، لكنهم بلغوا عند حماتهم من الخلفاء مراكز مرموقة، ونالوا حظوة عند أولي الأمر أكسبتهم أموالاً طائلة بعد أن كانوا في منزلة اقتصادية دنيا، مع العلم أن المنزلة الدنيا لا تحط من قدرهم «لأن معظم شعر البلاط كتبه رجال، تبنوا إيديولوجية حماتهم وذوقهم ولو أنهم ولدوا في منزلة دنيا»[3].

يستنتج من ذلك أن المنشأ الإجتماعي الرفيع والموقع المميز من القبيلة والشاعرية الفذة، والقرائح الخصبة الفياضة، هي أمور قد شكلت في تاريخ الأدب العربي جواز مرور إلى بلاطات الملوك والخلفاء، وكانت شروطاً ضرورية لبلوغ مرتبة تمثيل السلطة السياسية والتكلم باسم الزعماء في المحافل واللقاءات.

---

(1) ابن خلدون: المقدمة ص159.
(2) محمد محمد حسين الهجاء والهجاؤون في العصر الجاهلي، النهضة بيروت، ط3.سنة 1970 ص58.
(3) أوستن وارين، رينه ويلك: نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، ط3 1964 ص123.

والجدول رقم (11) يبين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للممدوحين

الممدوحون	مراكز عليا			مراكز وسطى					
	نبي	خليفة	أمير	قائد	وال	إمام	شيخ	شريف	عالم
النبي محمد (ص)	×								
عبد الملك بن مروان		×							
علي بن الحسين						×			
مصعب بن الزبير					×				
المعتصم		×							
سيف الدولة			×						
كافور الإخشيدي			×						

ولدى قراءة الجدول رقم (11) يتبين مدى تركيز المنهج من خلال النصوص الواردة في كتب الأدب على ممدوحين من مراكز عليا مع العلم أنه إلى جانب هؤلاء الممدوحين هناك عدد كبير من الممدوحين من مستويات مختلفة.

هؤلاء الممدوحون هم النبي محمد ﷺ، والخليفة الأموي، عبدالملك بن مروان، والإمام علي بن الحسين، ومصعب بن الزبير، والخليفة والقائد العباسي المعتصم بالله، وأمير حلب سيف الدولة الحمداني، وأمير مصر كافور الإخشيدي.

إن اختيار المنهج قصائد لممدوحين من هذا المستوى قد يكون له أكثر من مغزى فربما يكون تكريساً لحاجتنا إلى البطل الزعيم، يقول علي زيعور: «الزعيم كان ينتمي إلى طبقة خاصة، منفصلة عنا. نراه ممتلئاً، ومفعماً، كافياً بنفسه، متأكداً من حاجتنا إليه ومن تأمين الحماية لنا، فهو ظهر لنا، ومن لا ظهر له لا يستطيع الاحتماء داخلياً (نفسياً) وخارجياً أو معنوياً. . . وهو غطاء نفسي، أو مجمل اعتبارات تبعث الاطمئنان الصميمي الرادع وتمثل الأبوية الرمزية المانحة المانعة»[1].

(1) علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربي، دار الطليعة، بيروت سنة 1982، ص66.

إن الباعث الأساسي الذي كان لدى الشعراء، هو الشعور باللاوعي وبالضعف وما يوازي هذا الشعور من وضع اجتماعي مضطرب، كاف لتحريكه بالخطر وبالتالي فقدان الأمن والطمأنينة.

«وما تزال مجتمعاتنا تحاول أن تبقينا أطفالاً بحاجة إلى أبطال، من خلال ثقافة تربوية تغذي فينا التواكلية أمام الأبطال والزعماء. فالطرق الملتوية التي يتبعها الشعراء أمام الخلفاء أو الزعماء لتحقيق رغبات خاصة، قد يتماهى بها الطلاب ويتمثلونها في السلوك لأن الإنسان يتذوّت في الذين عندهم خصائص تشبه ما هو موجود عنده»[1].

وكما هو في نصوص المديح، «يرتدي البطل عدة أسماء فتارة اسمه الدولة، وتارة هو الخليفة أو الرئيس أو الحاكم أو السلطان وتارة هو الفقيه أو الإمام وتارة يمثل النسب أو العرق المتفوق... ومهما يكن فإن البطل يمنع التغير. يمتص النقمة، يعد ويرغّب ويهدد... نستسلم للبطل عندما يبلغ الشعور بالضعف والكسل والعجز درجة حادة، فنتقبل كل صورة عن البطل عندما تبلغ حاجتنا لحل مشاكلنا أقصى المساسة والحدّة، فعند الانتهاء أو الانقلاب، عند الحاجة أو عند شعور التهديد بالأمن والحياة، تعطي الذات كل ما يُطلب إليها من تصورات وخرافات يمكن أن تُلقى على البطل»[2].

وهذا هو الجانب السلبي لقيمة البطل - كما يقول علي زيعور - وسلبية البطل تتمثل بإلغاء الديموقراطية والحوار ورفض النقاش، ولا تؤمن بالحرية. إنه من الطبقة التي تبقى فوق. علاقة الشعراء معه أرض حيه، فنرجسيته تجعله كالمادي الذي يبقى الآخرين في دونيه. هذا هو استبداد حكومة الفرد.

وقد كان نتيجة لهذا الاستبداد - كما يقول طبانه بدوي - «سواء في الشرق أو في الغرب إماته الشعر الحماسي، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح الباردة، والإطراء الفارغ للملوك والأمراء والوزراء، وابتعادهم عن كل ما يربي النفوس ويغرس فيها حب الحرية والاستقلال... فعلى الشعراء أن يقلعوا عن

---

(1) م. س. ن. ص35.

(2) م. س. ن. ص39.

عادة وضع قصائد المديح في أيام معلومة ومواسم معدودة، وان يستعملوا هذه المواهب الربانية العالية في خدمة الأمة وتربيتها، بدل أن يصرفوها في خدمة الأغنياء، وتملق الأمراء، والتقرب من الوزراء، فالحكام زائلون والأمة باقية»[1].

كم كانت هذه الصرخة الموجهة للشعراء اليوم نافعة لو أنها وجهت في زمن الأمويين والعباسيين، ولكن لا بد من الإفادة منها بتوجيهها إلى المناهج بالقول «أقلعوا في دراسة الأدب عن دراسة قصائد المديح التكسبي وإن كان من أجمل الشعر إلى دراسة ألوان أخرى من المديح لا يطال من الناس إلا ما يستحقه، بصرف النظر عن طبقته الاجتماعية سواء كانت عليا أو وسطى أو دنيا، عندئذ تكون سوسيولوجيا الأدب بذلك قد تمثلت، لأنها تفرض على الدارس التعاطي مع كل المستويات الأدبية، ولأن التركيز على النتاج الجيد وما فوقه يشعر المتعلم وكأن هذا الشاعر لا يعرف إلا من خلال قصيدته الجيدة، فهي تشكل سمة بارزة تدل عليها دون غيرها من القصائد. وخير دليل على ذلك ما هو حاصل في الأدب العربي في فن المديح، فمثلاً كعب بن زهير يُعرف في أوساط الطلاب من خلال قصيدته المعروفة بانت سعاد، والأخطل من خلال قصيدته خف القطين، والمتنبي من خلال على قدر أهل العزم وهكذا. . .

وهناك أيضاً صورة عن الشعر السياسي الذي يدخل في دائرة المديح «هذا الشعر أقل أنواع الشعر خدمة للسياسة وللرأي السياسي. فمثلاً أن يمدح الشعر قوماً أو يهجوهم أو يعجب بآثارهم، دون أن يكون الشاعر معتقداً مذهبهم، ولا مثنياً عليهم في سبيل هذا المذهب ولا ذاكراً له، إنما كان ذلك مثلاً في سبيل عطاء يناله أو حرمان أصابه أو صفة خاصة بينه وبين زعيم.

هذه الصورة تعد تأييداً سياسياً غير مباشر يعنى بها أرباب المذاهب السياسية ويؤثرون شعراءها بالعطايا والتكريم أو يغفرون لهم خطاياهم، حتى كثر قاصدوهم، والمشيدون بذكرهم ما دام في ذلك بعد لصيتهم وقوة لمكانتهم ونفوذهم. في حين كان الشعر فيه رغبة أو رهبة متصلة بشخص الشاعر وصالحه الخاص»[2].

---

(1) طبانة بدوي. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت 1985، ص147 - 148.
(2) أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسي، دار العلم للملايين، بيروت 1976 ط5 ص14.

بعد كشف التركيز على ممدوحين من مراكز عليا يأتي الكلام على مدى التركيز أيضاً على مادحين من نوع واحد في الأغلب، وذلك من خلال الجدول رقم (12).

الجدول رقم (12) يبين هذا الجدول مدى تركيز المنهج على شعراء استطاعوا بفضل مديحهم وعطاءات الممدوحين أن يصلوا إلى مراكز عليا.

الشعراء	المفيد في الأدب			الوافي في الأدب		
	عدد القصائد	عدد الأبيات	صفحات التحليل	عدد القصائد	عدد الأبيات	صفحات التحليل
كعب بن زهير	1	23	7	1	31	4
الأخطل	1	40	7	1	40	5
الفرزدق	1	26	6	1	26	6
عبيد الله بن قيس	1	26	3	1	29	5
أبو تمام	1	30	7	1	30	10
المتنبي	3	75	22	3	89	19
المجموع	8	220	52	8	245	49

إنّ القراءة الأولية للجدول تبين مدى التقارب في عدد القصائد في الكتابين فهي متطابقة تماماً. أما في عدد الأبيات فهناك فارق بسيط في عدد أبيات قصيدة كعب، وقصيدة عبيد الله، أما الفارق المتوسط بين قصائد المتنبي الثلاثة فهو يبلغ أربعة عشر بيتاً.

أما صفحات التحليل فهي مختلفة في الكتابين بعض الشيء خصوصاً في قصيدة كعب، في كتاب المفيد بزيادة ثلاث صفحات، وفي قصائد المتنبي بزيادة ثلاث صفحات. في حين أن صفحات التحليل في الوافي المخصصة لأبي تمام تزيد ثلاث صفحات عن المفيد.

وقد ذكر في السابق أسباب اختيار هؤلاء الشعراء بالذات. ومن خلال قراءة الجدول يتبين مدى تركيز المنهج على المتنبي، فقد خصه بثلاث قصائد طوال في

حين لم يذكر للشعراء الآخرين إلا قصيدة واحدة لكل شاعر منهم.

وإذا أجرينا مقارنة بسيطة بين الكتابين من حيث المجموع العام لعدد القصائد والأبيات وصفحات التحليل، يتبين عدد القصائد نفسه والسبب في ذلك أن كلا الكتابين ملتزم بما يقرره المنهج الرسمي لمادة الأدب العربي في المرحلة الثانوية، والذي هو بدوره الترجمة العملية للسياسة التعليمية. أما إمكانية تخطي مقررات المنهج فتحصل في زيادة عدد الأبيات أو إنقاصها، فعدد أبيات القصائد يزيد في كتاب الوافي خمسة وعشرين بيتاً عما هو في كتاب المفيد بينما صفحات التحليل متقاربة في العدد.

ولكن من وجهة إيديولوجية ألا يكفي الطالب قراءة هذا العدد الكبير من أبيات المديح مع خمسين صفحة من الشرح، لكي يكوّن مغزى إيدولوجيا قد تكون السياسة التعليمية رسمته لغاية في نفسها وقد لا تكون؟ بمعنى أن هذه النصوص اختيرت دون سابق تصميم فجاءت نتائج دراستها عرضية وليست ذاتية أعتقد أن هذا كاف ويزيد.

ولكن ألست أعرّض نفسي شأني في ذلك شأن الكثيرين قبلي إلى تبنّي موقف من هذا الأمر هو مصطنع بقدر ما هو اعتباطي؟

ألا يمكن أن نرمي اللوم في ذلك على تلك الدراسات الأدبية في هذه الكتب على الرغم من مزاياها الإيجابية لمبالغتها في إبراز بعض الشخصيات كالمتنبي مثلاً، وعدم إيضاحها بصورة وافية الشعر المتعدد الوجوه عند الأكثرية من شعراء هذا المجال؟

و - صورة الممدوحين المادية والمعنوية

المقصود بالصورة هنا ليس المعنى الأرسطي لها «التي تحدد شكل الهيولي وتعينها كموضوع، وهي مرادفة للماهية التي هي طبيعة الشيء ومصدر خصائصه ومميزاته التي لازمته منذ ظهوره في الوجود وتستمر متعلقة به إلى أن يتبدد أو يتلاشى أو يفسد»[1].

---

(1) محمد علي أبو ريان: تاريخ الفكر الفلسفي آرسطو، الهيئة المصرية للكتاب ط3 1974، ص65.

وليس الصورة هنا أيضاً مرادفة للشكل أو للمبنى الذي يشكل جزءاً من بحث يطلق عليه في العادة «الشكل والمضمون» أو «المبنى والمعنى» أو «البنية والدلالة» مع العلم أنه يصعب الفصل بين الجزئين بحيث يصبح «شكل كل عمل فني هو الصورة التي يُعبر بها عن معنى هذا العمل. أما معناه ومغزاه فهذان نطلق عليهما لفظاً: المضمون»[1].

ومما يؤكد الترابط الشديد بين المبنى والمعنى قول ابن رشيق في كتابه العمدة يقول: «اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته»[2].

إن الصورة المقصودة ههنا هي مجموع الصفات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية التي أطلقها الشعراء على ممدوحيهم، مضافاً إليها وهما أو حقيقة بعض المزايا والمناقب التي تتبلور من خلالها شخصية الممدوح المثالية، والتي يمتدح الشاعر انعكاس نورها في نفسه ويمتدح التماعها الكامل في ذات وهمه، بلغة تتضخم فيها لغة الإشادة، وتنسجم مع المعنى بحيث يصبحان معاً جسماً وروحاً يستحيل الفصل بينهما.

إن البحث يدور على شعر المديح وهو «يعد من الكلام الموجه إلى مخاطب محدد هو الممدوح. إنه مرسلة كلامية يرتكز فيها التعبير على بلوغ هذا المخاطب لتؤدي اللغة في عملية الاتصال التي تقيمها على هذا النحو وظيفة طلبية مبدئياً، تبدو مهمة الشاعر الأساسية فيها إرضاء المخاطب الممدوح وذلك كفرد وحسب، وإنما غالباً كبطانة ومجلس أو بلاط وجو ثقافي عام كذلك»[3].

في نظرياته التي جمع فيها التنظير اللساني والتحليل الأدبي، قدم «رومان جاكوبسون» نظرية متكاملة في عناصر التواصل ووظائف اللغة التي يرى في عدادها الوظيفة الأدبية أو التي يدعوها الوظيفة الشعرية. «فالتواصل الكلامي بين بني البشر يعتمد على ستة عوامل لا تنفصل هي:

---

(1) شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية، عزالدين للطباعة، بيروت ط1، سنة 1985، ص241.
(2) ابن رشيق: العمدة ج1، القاهرة 1963 ص124.
(3) سامي سويدان: في النص الشعري العربي - دار الآداب. بيروت ط1 1989، ص108.

- المرسِل أو «المتكلم» وهو مصدر المراسلة.

- والمرسَل إليه أو «المتلقي» وهو الذي يقوم بفك رموز المرسلة وفهمها.

- والمرسلة التي ينظمها المرسل إلى المرسل إليه.

- السياق الذي تنفذ ضمنه هذه المرسلة وترجع إليه.

- نظام الرموز الذي تبنى المرسلة انطلاقاً منه ويكون مشتركاً بين العاملين الأولين.

- وأخيراً قناة الاتصال التي تؤمن التواصل الفعلي بينهما.

وتكون للمرسلة ست وظائف تركز كل واحدة منها على أحد عوامل التواصل هذه، وهي:

الوظيفة التعبيرية (أو الإنفعالية) التي تركز على المرسل وتحدد العلاقة بينه وبين المرسلة، وموقفه من مضمونها.

الوظيفة الندائية التي تركز على المرسل إليه.

وظيفة ما وراء اللغة التي تركز على اللغة نفسها فتكوّن منها مادة الكلام.

الوظيفة المرجعية التي تحدد العلاقة بين المرسلة وما تدل عليه.

الوظيفة الشعرية التي تركز على المرسلة نفسها.

وهذه الأخيرة هي التي انطلق منها جاكوبسون ومن تبعه من الباحثين في اللغة والأدب لتحليل الخطاب الشعري وتفسير بنياته»[1].

إن معرفة الصورة الحقيقية للمدوح تشكل جانباً مهماً من جوانب الدراسة، ونظراً للتداخل الثقافي - اللغوي الذي كان حاصلاً بين المؤسسة الدينية والاجتماعية السياسية وبين «المؤسسة الشعرية» فقد كانت مساهمات الشعراء في المديح خاصة أبعد أثراً وخطورة على الصعيد المذكور، بل إن مستواها الفني والجمالي أتاح لها أن تؤدي دوراً فاعلاً فيه لا يتعدى المجال الإسلامي وحسب، ليتصل بفئات وجماعات غير إسلامية لم تكن مهمة عددياً فقط، بل كذلك ثقافياً وإدارياً

(1) بسام بركة - المنهجيات اللسانية في تحليل الخطاب الأدبي، م الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت عدد 87 سنة 1997 ص225 وص226.

واجتماعياً، وإنما أيضاً يتجاوز في معظم الأحيان الحواجز المختلفة التي تقف في وجه أنواع أخرى من الخطاب الإيديولوجي.

وبعد دراسة نصوص المديح في كتب الأدب العربي في المرحلة الثانوية، تبدو صورة الممدوحين، من خلال أربعة ملامح عادة متعددة: شخصية وإجتماعية وسياسية ودينية، وينضوي تحتها صفات تفصيلية من النوع نفسه، أما الغاية من إظهار تلك الصورة فله مغزاه. وهو ما تسعى الدراسة إلى بلوغه ألا وهو المغزى الإيديولوجي لنصوص المديح وعلاقتها بسوسيولوجيا الأدب العربي. والجدول رقم (13) سيطلعنا على تفاصيل تلك الصورة التي رسمها الشعراء للممدوحين.

جدول بياني رقم (13) يبين صورة الممدوح

الصفات	الممدوحون	الرسول والمهاجرون	عبد الملك ونقلب	علي بن الحسين	مصعب والقرشيون	المعتصم	سيف الدولة	كافور	المتنبي	المجموع
صفات دينية	شريف									4
	حفيد النبي			3	1					5
	منصور من الله			5		4				4
	يدافع عن الدين					6	7			13
	حقه إلهي		2							-
	ورع تقي			12	4	2				18
	خليفة الله		1			1				2
	صاحب وحي	1							1	2
صفات عسكرية	سريع النصر	1	4							5
	منتقم		2			1				3
	شديد البطش	1	5		1	2	15	4	3	31
	راياته مرفوعة	1	1							2
	صاحب حنكة		1							1
	كثير الجيش		2		2		2			4
	صاحب نفوذ									
										58
صفات اجتماعية	ينصر الحق		1							1
	بطل	2								2
	يساعد المحتاج		2	2						4
	حافظ للنعمة			2						2
	معروف			3						3
	عريق النسب		4	2						6
	متواضع			1	3					
	متسامح	1			1					2
	كريم معطاء	1	11	12	5		2	8	2	41
										59
صفات شخصية	صابر		2							2
	سيف	1					5			6
	باسم مشرق الوجه	1		1	3					5
	عالم بالغيب						1			1
	عظيم	1		1	1		2	4		9
	شجاع	2	1			4	12		4	23
	أبيّ		1					1		2
	وفور			4						4
	نور	1		2	1					4
	أسد		1	1	1					3

بقراءة أولية للجدول البياني رقم (13) يتبين مدى تركيز الشعراء في مديحهم على صفات تجمع الكرم (41 مرة) شدة البطش (31 مرة) الشجاعة (23 مرة) التقوى والورع (18 مرة) الدفاع عن الدين (13 مرة). وقد ورد ذكر بعض الصفات: كالتواضع والحق الإلهي وغيرها مرات قليلة من دون تركيز. أما الصفات التي جرى التركيز عليها فقد تكون كافية لأن تجعل الممدوحين أبطالاً، ليس في ميدان واحد فحسب، بل في ميادين شتى من النشاطات والظواهر الحياتية والاجتماعية والسياسية والدينية.

ففي ميادين الكرم الممدوح «رجل الأموال والأملاك، يستحق منزلة أولى داخل البطولات، بل إنه يعرض آراءه ومواقفه، فالثري يجمع الثرى والثريا، الأرض والسماء بفعل ماله ذي القوة البطولية والبحر العظيم للثروة، يشتري الدين بممثليه، ويؤثر في أهل الأرض والحكم أو غيرهم»[1].

- هذا النوع من المديح يعطي للممدوحين صورة مثالية، تجعلهم أصحاب شجاعة وبطش متحكمين، وأصحاب كبرياء مفعمين بالتمجيد الذاتي. أما إذا قابلنا الصورة الواقعية لهؤلاء الممدوحين مع هذه الصورة المثالية نجد هوة كبيرة بينهما مع الشعور بالعجز والفشل في أكثر الأحيان مع الوعي بصعوبة تحقيق هذه الصورة المثالية وتخطي الذات الواقعية.

- الممدوح بطل قائد منقذ، إمام مرشد، وهي بعض من نعوت للبطل الإيديولوجي للبطل العقائدي للبطل الديني، وهي نعوت تعود إلى التفسير البطولي للتاريخ والظواهر والمعرفة، فالممدوح ملك أو رئيس أو خليفة أو زعيم كبير ومحارب شجاع.

- الأمير هو الذي يعطي الأمر والنهي. أو هو صاحب الأمر والنهي. والخليفة هو الذي يخلف الله في الأرض هو الإنسان الأول أو آدم «إني جاعل في الأرض خليفة» أما خليفة رسول الله فهو القائد الذي يتولى مهام الرسول التي هي متابعة العمل الديني ورعاية شؤون المحكومين.

أما الإمام، فهو الذي يكون إمام القوم وقوامهم. . . والإمام هو من أمّه الناس

(1) علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية، ط1، دار الطليعة، 1982، ص67.

وتوجهوا إليه. . . والإمام يوماً إليه أي يشار إليه بالبنان نظراً لأهميته ولطبيعته كأصل ونبع وقائم أمام الجميع متقدم عليهم[1].

- كما أن البطولة في المديح تتمثل في قبيلة ينتمي إليها الممدوح وفي قوة خارقة تمكنه من التغلب على كل صعوبة، والمقصود بذلك تلك العقبات التي تمنع الحياة الآمنة كالقحط أو القبيلة المعادية. وفي المعرفة التي تأتي من خارج العالم هبة الصفوة المختارة.

- لا يرضى الشعراء إلا بممدوحين غير مألوفي القدرات، فإنهم يضفون عليهم صوراً مثالية ويعطونهم وظائف اعتبارية ويحاولون شيئاً فشيئاً إزالة معظم ما يقربهم من الواقعي والحسي والأشياء. وبالإضافة إلى ذلك فهم يصورون المجتمع أكثر ضعفاً وانحراجاً لتزداد حاجته إلى الممدوحين الذين تغرق صورهم بالصفات الكاملة وتقربهم من الله أو من المعصومين.

- يظهر الممدوح في معظم النصوص غياثاً للملهوف، وحامياً للمحتاج والضعيف، ومحقاً للحق ومزهقاً للباطل ومعوضاً عن كل نقص وهمي أو فعلي في الفرد أو في الجماعة. فالشاعر يجد فيه الغني المعطاء والضعيف يغطي به ضعفه، والسقيم يعالج به سقمه بالتماهي في قوته وشجاعته وقدراته الدينية والأخلاقية، ويجد فيه المتوتر أمن روحه، بل يجد فيه الجانب الآخر من شخصيته.

- على الصعيد الاجتماعي يوفر الممدوح حماية لا واعية ضد التهديدات الخارجية، ويوفر الصورة المكملة والموازية والمعوضة التي تكون للسلطة.

- لقد صور الشعراء ممدوحيهم ينتمون إلى طبقة خاصة متميزة عن حياة الناس. وفي بحث «الطبقات الاجتماعية» يقول سعدي ضناوي: في الواقع أن هناك اتجاهين أساسيين يتقاسمان الشعوب ويتداخلان لخلق شروط تؤمن السيطرة لهذا الاتجاه أو ذاك حسب الظروف. هذان الاتجاهان هما: مبدأ الطبقة المغلقة ومبدأ المساواة. . . والمطلوب للدراسة هو مبدأ الطبقة المغلقة الذي ينظر إلى عدم المساواة الاجتماعية، ليس فقط على أنها أمر طبيعي، بل أيضاً على أنها خيّرة

---

(1) راجع علي زيعور: م، س، ن، ص31 - 32.

(2) راجع علي زيعور: م8 س. ن. 66 - 67.

بذاتها. إن تثبيت الفرد في جماعته، في طبقته المغلقة يتم فرضه باسم المبادئ الخلقية والدينية والحراك الاجتماعي (التنقل بين الطبقات) ويصبح هنا مستحيلاً بحكم القانون، كما تحرّمه الأخلاق»[1].

أما تعريف الطبقة الاجتماعية، حسب «كتر برك».

«فهي مجموعة أفراد تقوم العلاقات فيما بينهم على أساس المساواة وتقوم بينهم وبين جماعات أخرى على أساس التفاوت في مجال الحياة وما ينشأ عن ذلك من تفاوت في المقام يؤدي إلى ظهور الفوارق في السلوك وفي التعبير وفي اللباس والتربية والعادات والتقاليد الاجتماعية»[2].

هذه الفوارق وهذا التفاوت بين الطبقات، يعرضعه أندريه جوسان على أربعة أصعدة: الثروة، المهنة، ونوع الحياة، والتربية. الثروة هي أبرز عامل من عوامل هذا التمايز لأن الحديث التلقائي عن الطبقات يصنفها إلى طبقات غنية وإلى طبقات فقيرة ومعدومة، وإلى طبقات متوسطة[3].

إن الشاعر عندما ينتهي إلى طبقة غنية سيؤدي ذلك إلى التزام أفق هذه الطبقة وتبني أفكارها وأهدافها وإيديولوجيتها ومصالحها بشكل مؤقت. آخذاً على عاتقه مهمة الدفاع عنها بلسانه وقلمه. والمديح مؤهل أكثر من أي نوع آخر من الأدب لاحتواء هذه الترعة وإبرازها، فهو أولاً وأخيراً أدب ذاتي غنائي. في معظمه يتضمن أفقاً معنوياً يمثل من خلاله مستوى تطلعات أفراد هذه الطبقة وخصوصاً الممدوحين منهم وهذه الطبقة متأكدة من حاجة الناس الملحة إليها، فهي بالنسبة إليهم الحصن المنيع الذي يحتمون به داخلياً كما تشكل الغطاء النفسي الذي يبعث على الاطمئنان. وبالمقابل يشكل الناس بالنسبة إليها قوة رديفة تستظهر بها على الأعداء والمناوئين.

- ولأن الممدوحين في معظمهم أصحاب سلطة سياسية، فقد كان اتفاق الشعراء على رسم صورة سياسية مقترنة بصورة دينية، وهم متفقون في ذلك اتفاقاً

---

(1) سعدي ضناوي: مدخل إلى علم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت ط1، 1994، ص112 - 113.

(2) م. س. ن. ص120.

(3) م. س. ن. ص119.

شبه مطلق «لان لا قيام للدين والدنيا بدون رئيس لجانبي الحياة في دينها ودنياها. لأنه إذا لم تكن خلافة(امامة) عمت الفوضى لما في طباع البشر من الظلم والعدوان. وسقطت التكاليف، وبطلت العقود. وهذا الارتماء القوي أمام الرئيس، وهذا القبول الساحق بإقامة الفاسق والفاجر في بعض الأحيان، له وجهه الآخر الماثل في التنظيمات التي تراها فوق الرئيس وقبله وبعده»[1].

- بالإضافة إلى ذلك، تلقى على شخصية الممدوح الرئيسية، في قطاعات اجتماعية متعددة أسماء عدة وألقاب تنبع من الصفات القائمة فعلا، أو المعتبره في تلك الشخصية. ونكتفي هنا بالإشارة إلى الأسماء والألقاب الكبرى، كعينه مثل: أسد، نور، وثور عظيم، سيد، أمير قائد زعيم قوي، كمال، زين، شمس، سيف، منتقم، منصور، شريف...

- إن الممدوح كما يظهر من النصوص يحقق لدى الشعراء رغبة فردية وجماعية بالقوة والانتصار، ويحقق الرغبة البشرية بالخلود، وبالقدرة على تقبل الموت أو قهره. يبالغون في وصفه كيف يقتل الخصوم ويشردهم وهو بذلك يفرج عن رغبات عدائية مكبوتة.

- كما يظهر من خلال نصوص المديح نرجسية جماعية حيث عبادة الجماعة لذاتها، فالشاعر عندما يمدح قبيلته يسقط عليها قدرات وأفضلية على القبائل الباقية، كما تتخلى عن بعض الخصائص الأخلاقية كاحترام غيرها من القبائل. وضرورة التواضع الاجتماعي ورفض التبجح، ولقد ظهر مثل هذه النرجسية الجماعية عند الأخطل وعند الفرزدق وعند عبيد الله بن قيس.

- يظهر أيضاً في النصوص نرجسية فردية يفرط الشاعر في حبه ذاته وفي تقديره لها واعتزازه بها. وهل يمكن أن يكون الإفراط في حب الذات مفسرا لكونه فنانا؟ أم هي نرجسية خاصة يتميز بها المتنبي مثلا في قصيدته الفخرية؟ مع العلم «أن النرجسية هي الصورة من الزهو والمتعة الناشئة من نظر الانسان إلى نفسه في مرآة مجمله»[2].

(1) م. س. ن. ص72.
(2) عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة سنة 1963، ص32.

كما يظهر أن لشعر المديح علاقة بالعوامل السياسية فالشعراء يمدحون أصحاب الأموال وأصحاب الجاه والملك ليستظلوا بهم من حوادث التعدي.

بعد قراءة معطيات الجدول رقم (13) يمكن التساؤل:

ما الغاية من تدريس هذا النوع من المديح في صفوف المرحلة الثانوية؟ هل الغاية تنمية الذوق الأدبي عند تلامذة هذه المرحلة؟ أم صقل الحس الجمالي لديهم؟ فإذا كانت الغاية هي ذلك، فإن نصوص المديح قد لا تفي بالغرض لأن معظمها من الشعر البدوي لا يتذوقه القارئ المعاصر بسهولة ويُسر. يقول محمد محمد حسين: «لا يترك هذا الشعر في نفس القارئ صدى، ولم يقصد به أصحابه أن يخاطبوه، إنما خاطبوا به قومهم ممن هم على شاكلتهم في البداوة، أو على طريقتهم في الحس والذوق، والقارئ لا يستطيع أن يحس جماله إلا بعد أن يقاسي كثيراً من الملل والسأم»[1].

- ألم يكن بين النفس والأدب علاقة وطيدة لا تحتاج إلى إثبات ولا يستطيع أحد أن ينكرها، وهذا ما لمسه كثير من النقاد والبلاغيين العرب على نحو أو آخر؟ أين ذلك من نصوص المديح، ألا يرتاد الأدب حقائق الحياة لكي يضيء المتعلم به جوانب نفسه؟

إن حقيقة هذه العلاقة ليست شيئاً مستكشفاً للإنسان الحديث، لأنها كانت قائمة منذ أن عرف الإنسان وسيلة التعبير عن نفسه.

فما دام الأمر كذلك، هل تفي نصوص المديح الحالية في المنهج بالغرض من توطيد العلاقة بين النفس والأدب؟

«فالمديح شعر شخصي، محوره الفرد، لا يكاد يسمو إلى الحياة في أفقها الواسع العام، ولا يكاد يتصل بالنفس البشرية، يصورها في أطوارها المختلفة وحالاتها المتباينة. فالشاعر فيه يفتخر بنفسه وبقومه، والفخر ثقيل على القارئ، لأنه يصور الغرور، ويهاجم لبغضه وغيظه، والقارئ لا يشاركه هذا الشعور بالقياس إلى المهجو، ويمدح لرغبة في مال أو جاه، والقارئ لا يصيب من وراء ذلك شيئاً...

---

(1) محمد محمد حسين: الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، ط2 دار النهضة بيروت، س1970، ص157 - 158.

ولعل من الحق والقصد البعيد عن التحيز، أن نقرر أن مثل هذا الشعر لم يعد يجتذب هواة الفن الشعري ولا المتعلمين ممن ينشدون اللذة الخالصة والمتعة الروحية الرفيعة. لقد أصبح هذا الشعر شعر المتخصصين من دارسي الأدب والعلماء الذين لا يجد أحدهم حرجاً في أن ينفق عمراً طويلاً في دراسة حشرة تافهة أو صخرة مهملة[1].

ليس معنى هذا أن نسلب المديح كل قيمة فنية، فالواقع أن فيه نواحي كثيرة جميلة، وفيه بعض صور الإنسانية في طور من أطوارها ولكننا نقول إنها قد أصبحت بعيدة عن أذواق المعاصرين وأنهم لا يستطيعون أن يجدوا في الشعر نفسه لذة، ولكنهم يجدون هذه اللذة فيما قد ينشأ حوله من دراسات تعتمد التحليل والتعليل فتخلق فيه شيئاً فشيئاً من النشاط والحركة التي تردّ إليه الحياة، وتصله بالنفس الإنسانية وتقربه من قلوب المعاصرين.

- ألم يكن تكريس هذا النوع من المديح في المرحلة الثانوية من قبل المنهج الرسمي رجوعاً إلى الماضي وحده والثبات عليه بحيث تصبح الحياة وكأنها الماضي وحده ولا شيء غيره؟

- لماذا يلح علينا هاجس التراث هذا الإلحاح المؤرق والذي يكاد يجعلنا أمة فريدة في تعلقها بحبال الماضي، كلما مرّ بها أمر من الأمور أو مرت بأزمة من الأزمات وما أكثرها؟

- أليس الرجوع إلى الماضي المجيد نكص إليه واحتماء بأمجاده؟

أليس في هذا النكوص عملية تزيين للماضي من خلال عثراته من جانب، والمبالغة في تضخيم حسناته من جانب آخر؟

- إذا كان التقدم يشير إلى المستقبل ويدل على الحركة، فإن التراث يشير إلى الماضي ويدل على السكون. وكأن العربي كتب عليه دون البشر كافة أن تسير قدماه إلى الأمام بينما يلتفت رأسه إلى الخلف فلا هو يحقق التقدم، ولا يقنع بالحياة التي ورثها عن الأسلاف[2].

---

(1) م. س. ن. ص158.
(2) راجع نصر حامد أبو زيد، النص السلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط1 1995 - ص13 - 14.

- من خلال النصوص يظهر التحاق الشاعر المادح وشعره بالسلطة والنظام القائم، وهذا نوع من أنواع الارتهان، يقول سامي سويدان: «لأن الممدوحين في هذه النصوص من أولي الأمر والمال، وأنهم يمثلون رموز السلطة القائمة، ولما كانت هذه السلطة إجمالاً مستبدة ومستغلة فإن مدحهم يأتي في سياق عملية سياسية فكروية عامة ومركبة، تتم فيها إعادة إنتاج سيطرتهم وتكريسها بل وتحسين مواقعهم، ولما كان الشعراء المداحون من الطبقات الاجتماعية الوضيعة إجمالاً فإن انصرافهم إلى مدح هؤلاء المستبدين يؤدي دوراً مضاعفاً في الدفاع عن السلطة القائمة وتثبيت دعائمها والترويج لها»[1].

- نصوص المديح هذه، نصوص إيديولوجية لأن شعارات الإيديولوجية تتجلى فيها من خلال صفات شخصية: كالكرم والجود والشجاعة، ومن خلال الحياة الدينية وما فيها من إيمان وتقوى وارتباط للنفس بالله وفي الحياة الأخلاقية وما يسودها من طابع عملي سلوكي يتضمن التسامح والصبر والشرف ونجدة الضعيف... ثم في المجال السياسي فشكل الدولة وأسلوبها في الحكم وخلفية القوانين كلها ترتبط بالإيديولوجيا السياسية فالحق الإلهي يرتبط به الحكم المطلق والنظام الاستبدادي، بينما إيديولوجية الدولة في خدمة الشعب يرتبط بها الحكم الديمقراطي.

- تماهي الشعراء المادحين بإيديولوجية الممدوحين هو حل لمأزقهم الوجودي والتخفيف من انعدام الشعور بالأمن، وأنه كحل هو عبارة عن هروب من الذات وتنكر لها... والتماهي هو التشبه بالغير، أو محاكاته في محاولة للاقتراب من سلوكه أو مظهره، دون أن يفقد إحساسه بالاختلاف عنه، إحساسه بالغيرية، والشائع من التماهي هو الجزئي، بناء الذات على نسق وجه من أوجه وجود الآخرين الذي نتماهى به.

التماهي من العمليات النفسية الأساسية في بناء الهوية الذاتية فكل إنسان يجد أصالته في النهاية من ضمن سلسلة كبيرة من التماهيات بأشخاص يكونون مثلاً أعلى له، في كل ميدان، وقطاع من قطاعات الحياة، وما الأصالة الذاتية إلا انتظام هذه

---

(1) سامي سويدان: في النص الشعري العربي ط1، دار الآداب، 1989، ص110.

التماهيات في نسق فريد تبعاً لدينامية الشخصية وتاريخها وإمكاناتها.

«من الناحية النفسية اللاواعية لا يحدث التماهي بشكل فاتر من خلال تمثل خصائص الآخر كما هي موضوعياً، بل هو عملية نشطة جداً تمر بسلسلة من تفاعل الاجتياف والإسقاط اللذين يتبادلان التأثير، فما يُتمثل من خصائص الآخر يمر بمصفاة الذاتية ويصطبغ بلونها، تبعاً للدينامية اللاواعية للشخصية. أكثر من ذلك نحن نجتاف في النهاية الصورة (أو التصور) أو الدلالة التي أسقطناها على الآخر. التلميذ الذي يعجب بهذه أو تلك من خصائص أو توجيهات أستاذه، لا يتمثلها (يجتافها) كما هي، بل يتمثلها إنطلاقاً من إسقاط التقدير المفرط على شخص هذا الأستاذ إنطلاقاً من رفعه إلى مرتبة المثل الأعلى الذاتي الذي يحاول التقرب منه»[1].

- ألا يبالغ الشعراء في أغلب الأحيان في تقدير صفات الممدوحين التي يتعجبون بها أو يخشونها، مما يجعل التلاميذ وبسلسلة من التماهي يبالغون في أعجابهم بهذه الصفات كما يبالغون في خشيتهم أيضاً؟

«مع العلم أن هناك سلسلة متصلة من التماهي بالمتسلط تبدأ من أعلى الهرم بتماهي المتسلط المحلي بسيده وحليفه الأجنبي الذي يتقدم عليه تكنولوجياً وحياتياً، وتنتهي بتماهي أكثر الناس ضعفا وهوانا بمن يفوقهم في المرتبة مباشرة، إلا أن النموذج السائد هو التماهي بأعلى المتسلطين مقاماً ونفوذاً محلياً وخارجياً، فهؤلاء هم الذين يحددون القيم والتوجهات الحياتية الأساسية لكل من يأتي بعدهم في سلم التراتبية»[2].

- أخيراً تشكل نصوص المديح نوعا آخر من وجوه الارتهان وهو متصل بما سبق، هو الأخطر لأنه يتعلق بالإنتاج الشعري نفسه، ويتمثل في المحافظة التي تسمه. يقول سامي سويدان: «إن كل سلطة إجمالاً هي سلطة محافظة، لأن في المحافظة والتقليد ليس تكريساً لسلطتها، وحسب وإنما أيضاً لأن هؤلاء الممدوحين كانوا في عقليتهم المحافظة التقليدية يتطلعون إلى نماذج في المدح وأصوله وطرائقه

(1) مصطفى حجازي، سيكولوجيا الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، ط4، 1986، ص128.
(2) م. س. ن. ص130.

لم يكن بإمكان الشاعر إغفالها إذا كان اهتمامه بإرضائهم جديا. ثم إن معظم هؤلاء الممدوحين كانوا محاطين بجماعات من أهل الأدب والثقافة، عدا عن تملقها لهم ومسايرتها لأحوالهم ومتطلباتهم. كانت تمثل الحارس اليقظ على القيم التقليدية والسلفيّة وتسهر على تمثلها وعدم تخطيها. هذا هو الجو الثقافي والأدبي الذي لم يكن الشاعر نفسه وفي معظم الأحيان بعيدا عن التأثر به والتزامه غالبا، وهو جو تقليدي حكما، لأنه يأخذ المتوارث والمعهود»[1]

- هذه هي صورة الممدوحين المعنوية والمادية والسياسية والدينية والأخلاقية. ومنها تتخلى شعارات الإيديولوجية ورموزها. لان سيطرة الإيديولوجيات تسهلها كثيرا عملية الرمزية فجميع الإيديولوجيات تتوجه إلى التبلور في شعارات وإشارات وطقوس وحركات رمزية وصيغ تقليدية. هذه الرموز تشمل القيم (معايير الغنى، والسيادة، والشجاعة، والنجدة، النخوة، والتقوى) وتماهي التلاميذ في مثل هذه الشعارات والرموز صار أمرا محتملا. «لأن الناس يبدون وكأنهم لا يستطيعون أن يعيشوا كائنات اجتماعية إذا لم ينشئوا نسقا من التصورات يصلهم فيما بينهم كما يصلهم بالعالم أجمع»[2].

بذلك يكون قد تمّ ما افترض حول نصوص المديح على أنها تعلم التلاميذ طرقاً ملتوية في الحياة وذلك من خلال تماهيهم بسلوك الشعراء المداحين، كما يمكن القول إن جزءا مما افتراض قد صار ممكن التحقيق.

ز - العوامل النفسية والاجتماعية التي أدت إلى نشوء المديح وانعكاس ذلك على ذهنية التلاميذ

تنطلق هذه الدراسة من ارتباط الأدب بالمجتمع ارتباطا عضويا وثيقا، فهو ظاهرة إجتماعية تتداخل مع ظواهر أخرى بحيث لا يمكن فهم الأدب في حقبة معنية من الزمن، دون فهم الإطار الاقتصادي والاجتماعي والسياسي لتلك الحقبة من خلال حركة الواقع وظروف البيئة المحيطة به.

---

(1) سامي سويدان، في النص الشعري العربي، م، س، ن، ص111.
(2) سعدي ضناوي: مدخل إلى علم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت ط1، 1994، ص255.

إذا كان مجمل الإنتاج في الأدب العربي يدور حول الشعر والنثر منذ الجاهلية ولتاريخه، فلماذا استمر في معظم الحالات على وتيرته مع تعديلات طفيفة حتى العصور الحديثة؟ هوذا السؤال الذي نطرحه دائماً. علما أنه كان هناك دائما مجالان يمكن أن تدور في فضائهما كل دراسة أدبية هما: المجال الأول هو مجال الأديب، فيه يجري تقديمه من تقويم لبعض آثاره والحديث عن مناسبات لشواهد من أدبه.

المجال الثاني هو مجال الأثر الأدبي وفيه يجري تقديم العقيدة الشعرية، لإبراز ما فيها من إبداع لغوي أو معنوي أو تناسب اللفظ والمعنى، والمعنى والهدف.

فالدراسة الاجتماعية لا تكتفي بمجال واحد لأنها لا تكتفي بربط الأثر الأدبي بحياة الأديب أو بالمناسبة وحسب على الرغم من أهميتهما، وإنما تحاول إيجاد علاقة تتصل بخيط يربطها بكل ما يصدر عن الأديب من قصائد أو مقالات وتمتد هذه العلاقة حتى تتصل بأعماله الأدبية بالمعنى الصرف، لذا فهي من هذا المنطلق تنظر إلى العمل الأدبي على أنه رسالة موجهة صادرة عن الأديب، لها هدف عند جمهوره، لذلك تتناول الدراسة العتيدة العمل الأدبي من حيث غاية المؤلف ومن حيث مدى تحقق هذه الغاية، أي تقوم بدراسة إجتماعية للمؤلف من ناحية وللجمهور من ناحية أخرى، وتهتم بدراسة الإيديولوجيات الأدبية التي تسود المجتمع في مرحلة تاريخية دون أخرى، ومن خلالها تقوم بدراسة الأعمال الأدبية المثبتة لها.

أما تداخل الأدب مع ظواهر أخرى، فيمكن أن تتداخل فيها عوامل نفسية وسلوكية، عندئذ تتجلى النظرة النفسية في الأدب التي يقوم علم النفس بالبحث عن أسبابها في حياة الشاعر، ثم تتسع بعد ذلك دائرة البحث عن طريق علم النفس الاجتماعي فيخرج عن حدود الشخصية الداخلية إلى المجتمع، حيث تنمو هذه الشخصية، فراح يدرس الإنسان (الشاعر) في ضوء مشكلات مجتمعه، الاقتصادية السياسية الدينية... والواقع أن علم النفس يتلاقى والأدب الذي طالما جعل من النفس الإنسانية منطلقا لموضوعاته وسبق علم النفس في تصور أهوائها وميولها ونوازعها. ولعل هذه القضية قد تكون من أبرز ما تعرض له علم النفس لأنها تتعلق بحوافز العمل اللأدبي، والقراءة الاجتماعية له تهتم بالظواهر الاجتماعية بصرف النظر عن النواحي الجمالية والبلاغية وما إلى ذلك التي لا يمكن فصلها نهائيا عن

النواحي الاجتماعية، لأنها القوالب التي تصب فيها تلك المعاني، فيقدر ما تكون الألفاظ بليغة بقدر ما يكون الأداء جميلا وموفيا الغرض.

ونحن نعلم أن المديح في الأدب العربي يختلف باختلاف الشعراء الذين أنشأوه خصوصاً أنهم ينتمون إلى بيئات مختلفة كالجاهلية الإسلامية (عصر الرسول) والأموية، والعباسية وصولا إلى الأندليسة حتى عصر الانحطاط.

- حوافز المديح ودوره بالنسبة إلى الشاعر نفسه:

- كعب بن زهير:

ظهر نبوغه عندما غلب الإسلام على جزيرة العرب. فأسلم أخوه بجير وأكثر أهل قبيلته مزنية. فهجاهم الشاعر هجاء مريراً، ولما علم بذلك الرسول ﷺ أهدر دمه، وبعث إليه أخاه بجيرا يحذره. فقدم كعب بن زهير على النبي وبدأ بأبي بكر، ثم جاء به أبو بكر إلى النبي وهو ملثم بعمامته فقال يا رسول الله هذا رجل جاء ليبايعك فبسط النبي يده فحسر كعب عن وجهه، وقال: «هذا مقام العائذ بك يا رسول الله. أنا كعب بن زهير، فتجهمت له الأنصار وأغلظت له لذكره النبي قبل ذلك، وأحبت المهاجرة أن يسلم ويؤمنه النبي، فأمنه وأنشده لاميته المشهورة: بانت سعاد»...[1]

إن كعباً لما مدح الرسول وخص معه قريشاً غضبت الأنصار، فعاد كعب ومدح هؤلاء بقصيدة أخرى إرضاء لمشاعرهم ولكي يبقى معهم على علاقة حسنة. إن القراءة الاجتماعية لقصيدة كعب بن زهير تلتقط الرموز الاجتماعية (أبرز الظواهر التي يمكن الحديث عنها في أثر أدبي) هذه الرموز تتعلق مباشرة بحوافز العمل الأدبي وما قاله الشاعر من مديح، عن نفس خائفة متوجسة - كما مرّ سابقا. ناتج عن الخوف الذي ألم بالشاعر عندما هجا الدعوة الإسلامية، وقد دفعه خوفه إلى مدح الرسول بالبأس والقوة والسيطرة، ليظهره بمظهر القادر ويظهر هو أمامه بمظهر العاجز، والغاية من ذلك هو العفو بعد أن أهدر دمه.

(1) كارل بروكلمن، تاريخ الأدب العربي، م، س، ن، لا سنة، ص156.

- الأخطل:

برع في إظهار مهارة خارقة في مسايرة السياسة المتموجة التي كان يتبعها الخلفاء الأمويون بين اليمنيين والقيسيين، وإقامة تمييز انتهازي بينهما، لأن مكانتهم وسلطانهم يقتضيان أن يظلوا بعيدين عن هجاء الأخطل. وهكذا استطاع وبالتحديد في إحدى أهاجيه لبني تميم تجنب دارم الذين كان يأمل الاحتفاظ بصداقتهم. يقول بلاشير: «يبدو أن هجاء الأخطل الأنصار كان عاملاً في تقريب الخلفاء والأمراء الأمويين له وأنه من العسير على كل حال إيجاد ترتيب زمني لسيرة الأخطل الشعرية بالاعتماد فقط على آثاره والنوادر التي رويت عنه، إننا نلحظ بالجملة موقفه الرسمي زمن معاوية وزمن يزيد الأول ومروان. . . وهكذا فإن الأخطل مرتبط قبل كل شيء، في نجاحه، بالتيارات التي حملت الأمويين في دمشق أو في العراق على إتباع سياسة توازن دقيقة ومتموجة بين اليمنيين والمضريين وبني ربيعة»[1]، وبسبب ذلك ظهرت تغلب قبيلة قوية، وتبلور الدور الأساسي الذي قام به الأخطل. خصوصاً في مدح عبد الملك بن مروان، فتسير الأيام وينساق الأخطل في السياسة الأموية انسياقاً يشتد باشتداد علاقة قومه بتلك السياسة، وباشتداد صلته بالبلاط، وقد أصبح الشاعر الرسمي، ولسان الدولة الحاكمة، وأصبح شعره صحيفة بني أمية السيارة. فيدخل باب العقيدة الأموية وإن لم تكن في نفسه، ويعمل على نشرها والذود عنها. وخلاصة العقيدة أن الأمويين أصلح للحكم، وأقوم الناس بأعبائه، وأنهم أصحاب مجد قديم ومعهم كثرة من الناس تؤيدهم وهم بذلك أحق الناس بهذا الملك الإسلامي. وعمل الأخطل على نشر هذه الآراء سواء مدح معاوية أو يزيداً أو الحجاج أو عبد الملك؛ وأكثر ما اجتمعت له بلاغة السياسة الأموية في قصيدته «خف القطين». التي قالها في مدح عبد الملك بن مروان بعد انتصاره على مصعب بن الزبير في العراق والتي تعد خلاصة لموقف الشاعر مع الخليفة على أعدائه ولا سيما قيس عيلان.

يقول بروكلمن: «كان الأخطل وهو البدوي الأصيل، يتعصب لقبيلته في حرب أعدائها، فاشترك بنصيب قوي في نزاع القبائل، وقد كانت تغلب حليفة لقيس التي

(1) بلاشير، تاريخ الأدب العربي وزارة الثقافة، دمشق، تر. إبراهيم الكيلاني، م3 سنة 1974 ص21.

استقر زعيمها زفر بن الحارث الكلاني «بقرقيسية» في قتال عرب الجنوب، فوقعت اشتباكات صغيرة بين قيس وتغلب المتحالفين نشبت بسببها حروب طويلة دامية»[1].

هذه القصيدة جاءت مناصفة بين الأمويين والتغلبيين فهو من جهة شاعر السياسة الأموية القائمة، ومن جهة أخرى شاعر العصبية الدينية. كان الأخطل نفعياً في مدحه للأمويين، كما كان طامعاً، وفي الوقت نفسه كان خائفاً من العقاب.

- الفرزدق (في مدح زين العابدين)

عند الفرزدق غرور جنوني وكبرياء جامح كان يقابلهما ضعف شديد عن احتمال المكاره والصمود للكفاح. فقضى الفرزدق حياته وكان شعره على مزيج من هذين المرضين الخطيرين - إذا جاز الأمر بتسميتهما بذلك: شعور بالعظمة، وشعور بالرهبة والخوف، إنه مزاج التناقض في نفسه.

أما الحوافز التي دفعته إلى إنشاء مديحه في زين العابدين فهي موقفه في الثائر على الأمويين. هذا الموقف حمله على توسيع أفقه وعلى التكلم بلسان مضر كلها. وكان موقفه من قومه طبيعياً، فلم يُذل للحكومة الأموية، ولم يستعطفها كغيره؛ فلقي الدولة ورجالها تميميا قوياً يرضى عن الدولة إذا أرضته ويعاديها إذا انحرفت عنه إذ أن مقياسه السياسي هو صالح قومه وإرضاء نزعتهم العامة.

- عبدالله بن قيس في مدح مصعب بن الزبير:

عبيد الله بن قيس من الشعراء القلائل الذين عارضوا العصبية الأموية وشاكسوا الأحوال النفسية والفكرية التي كانوا عليها، وليس ثمة من يستطيع التعبير عن ذلك مثله فهو المناصر لهذه الدعوة، ولئن كان حق قريش في الخلافة لا يمارى فيه لديه، فهو ينظر إلى الأمويين كأناس مزقوا قريشاً وأشاعوا الفرقة بينها وأطمعوا فيها. والقصيدة التي قالها تعتبر وثيقة تاريخية مهمة إذ يتعرض فيها الشاعر لليمنيين الذين يؤازرون الأمويين ويعتبر القريشيين حماة الأماكن المقدسة وأصحاب الحق في ذلك. كما يفخر بملك قريش وهو قوام الدولة العربية الإسلامية، وهذا الشعر السياسي عصبة قريشية تحافظ من خلاله على السيادة لها.

---

(1) كارل بروكلمن ج1، م. س. ن. ص106.

- أبو تمام في مدح المعتصم (فتح العمورية)

كما مرّ سابقاً، يظن أن أبا تمام لقي المعتصم إذ كان المأمون يعهد إليه بقيادة بعض تلك الجيوش الغازية للروم. وفي بعض الروايات أنه لقيه بعد بنائه لسرّ من رأى وفتحه لعمورية في سنة 223 للهجرة... «ففي أوائل هذه السنة قدم الأفشين «ببابك» مقيداً إلى سرّ من رأى، فتعالى بها التكبير والضجيج، وقتل وقطع جسده وصلب جزاء وفاقاً لبغيه ونكثه بالعهود... فأخذ الشعراء وفي مقدمتهم أبو تمام يهنئون المعتصم بهذا النصر، وله فيه ثلاث قصائد مشهورة. ولم يلبث تيوفيل إمبراطور بيزنطية أن أغار على زبطرة بالقرب من الحدث في طرف بلاده واستشاط المعتصم غضباً فجهز الجيوش لغزو الروم والتقى بتيوفيل وهزمه هزيمة ساحقة، افتتح على أثرها عمورية. وتفرقت جيوشه في آسيا الصغرى تمحق الروم محقا وتوطئهم صغاراً وذلا، فمدح أبو تمام بقصيدة مشهورة سميت أم ملاحمه، سجل فيها انتصاره على البيزنطيين مبتهجاً ابتهاجاً لا حدود له بهذا النصر[1].

- المتنبي في مدح سيف الدولة

لقد اتخذ المتنبي له مذهباً في الشعر يقوم على المدح والإطراء، وهو لا يجد إلا خيبة الأمل ولا يحمل إلا ثورة على النفس يذكيها الكبرياء، ويبلغ عدد الذين تقرب إليهم في تلك الأثناء اثنين وثلاثين رجلاً مدحهم بأربع وأربعين قصيدة. وهكذا كان المتنبي يسعى لآماله سعي المشيح بالمجد، لقد استمر يمني النفس، ويبسط أمامها سبل الأمل الباسم الخلاب حتى قتل الزمان هذا الأمل في رأسه وخياله.

وما إن طار حديث الشاعر رغب في مدائحه الأمراء والحكام وتنافسوا في دعوته إليهم. وفي إنطاكيا التقى بسيف الدولة أمير حلب فأُعجب بشعره فدعاه للانضمام إلى بلاطه. ومنذ ذلك الحين، أصبح المتنبي شاعر سيف الدولة وأقام عنده تسع سنوات، نظم في أثنائها ثماني وثلاثين قصيدة وإحدى وثلاثين مقطوعة. فحسن موقعه عند الأمير واحبه وقربه وأجاز له الجوائز السنيه وأجرى عليه كل سنة ثلاثة آلاف دينار ما عدا الاقطاعات والخلع والهدايا المتفرقة. واصطحبه سيف

---

(1) أنظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي. ج3 ص271 - 272 - 273.

الدولة إلى الحروب والغزوات، واشهرها إلى ثغر الحدث ليستعيده من الروم، فنشبت بينه وبين الدمستق قائد جيش الروم معركة عنيفة، انتصر فيها سيف الدولة، على الرغم من صغر جيشه. فأقام هناك حتى أعاد بناء القلعة، فمدحه المتنبي بهذه القصيدة (على قدر أهل العزم) وذكر فيها بطولاته.

- المتنبي في مدح كافور الأخشيدي

بسبب ما لقيه المتنبي من حظوة لدى الأمير أوغرت صدور سائر الشعراء والعلماء حقداً عليه وغيرة منه، لا سيما وأن المتنبي رجل كبرياء وتعال، راحوا يفسدون ما بينه وبين سيف الدولة ولي نعمته، إلى أن تم لهم ما أرادوا، وخرج الشاعر من بلاط حلب مغضباً، ويمم دمشق فاستقبله واليها بالإكرام والإعزاز، ثم سار إلى الرملة وفي نيته الشخوص إلى كافور الأخشيدي بمصر.

وفي مصر كان كافور من أقدر رجال عصره سياسة ودهاء، وكان إلى ذلك محبا للعلم والعلماء، ومبسوط اليد في الهبات والصدقات. فقصده أبو الطيب ولقي لديه كل حفاوة إذ أخلى له كافور دار إضافة وخلع عليه.

ولكن المتنبي كان له هدف أن ينال من كافور ليس فقط الجوائز والخلع والهدايا، بل كان طموحه أبعد من ذلك، أراد أن ينال ضيعة أو إمارة، فلم ينل منه إلا وعدا لم يتم، وأملاً لم يكلل بالنجاح.

عندما وصل المتني إلى الفسطاط تلبية لدعوة من كافور نفسه، مدحه المتنبي بقصيدة وهي أول قصيدة قالها فيه عنوانها (كفى بك داء).

- المتنبي يمدح نفسه

بعد أن ساءت علاقة المتنبي بسيف الدولة في حلب بسبب ما لقيه من غيرة الشعراء الآخرين وحسدهم، نظم أبو الطيب هذه القصيدة وأنشدها في مجلس سيف الدولة وبحضور الشعراء الحساد. ويروى أن أبا فراس الحمداني راح يقاطعه في أكثر أبياتها، زاعماً أن بعض هذه الأبيات مسروق من دعبل وطرفه وابن الرومي وغيرهم. ويقال أن سيف الدولة تضايق من المناقشات الحادة والصاخبة التي دارت، كما تضايق من استعلاء المتنبي في القصيدة، فضربه بدواة كانت أمامه شجت رأسه فارتجل المتنبي:

إن سـركـم مـا قـالـه حـاسـدنـا فـمـا لـجـرح إذا أرضـاكـم ألـم

فأعجب سيف الدولة بهذا البيت وقبل جبين المتنبي وأجازه بألفي درهم.

وفيما يلي الجدول رقم (14) يبين الحوافز والدوافع النفسية والاجتماعية والسياسية والدينية التي دفعت الشعراء إلى المديح.

جدول رقم (14) يبين الحوافز النفسية والاجتماعية والسياسية والدينية التي دفعت الشعراء إلى المديح

	النفسية						الاجتماعية: سلوكية أخلاقية											السياسية والدينية						
الشعراء	الخوف	اليأس	الأمل	الانفعال	الإعجاب	الكراهية	كسب المال	الجاه	المركز	الشاعرية	الفروسية	الشكوى	الرفض	الدفاع	التحريض	الاستعلاء	المراوغة	قبلية	حزبية	النصر	هزيمة الأعداء	العصبية الدينية	النبوة	عاطفة دينية
كعب بن زهير	18		1																					
الأخطل				8			8							6	6			10	15					
الفرزدق					16													5				28	4	
عبيدالله بن قيس					6	8												64						
أبو تمام																					10	24		16
المتنبي (سيف الدولة)					6															12	24			4
المتنبي (كافور)			2				2		2		10					2								
المتنبي (نفسه)										4	16	12				2								
	18	-	3	8	28	8	10	-	2	4	26	12	-	6	6	4	-	79	15	12	24	52	-	24

إن وحدة العد في هذا الجدول هي الشطر الشعري، والتكرار مؤشر التركيز.

إن فئات الجدول الثلاث مع عناصرها، متجانسة ومتلائمة إلى حد يجعل منها أساس الطبيعة الرمزية للظواهر الإجتماعية والنفسية. فمواقف الإعجاب والتقدير والخوف واليأس والألم والغضب والحب والكراهية والفرح والحزن والشكوى والفقر والغنى والجاه والمركز والشجاعة والكرم والحلم والعصبية القبلية والدينية والخلافة والإمامة... كلها مواقف ورموز في صلب الحياة الاجتماعية في جميع مظاهرها. يقول دروكهايم: «إن الحياة الاجتماعية ليست ممكنة إلا بفضل رمزية واسعة. وليس الشعارات المادية والتصورات الخيالية سوى شكل خاص من أشكالها، إنما هناك أشكال كثيرة أخرى. والمشاعر الجماعية يمكنها كذلك أن تتجسد في أشخاص أو في صيغ هي رايات، وهناك أشخاص حقيقيون أو أسطوريون هم رموزها»[1].

لدى استنطاق مضامين الجدول رقم (14) يتبين أن التركيز على عناصره الاجتماعية النفسية لم يأت بالمستوى نفسه. ففي حين نلاحظ شدة في التركيز على الدافع القبلي (79 مرة) والعصبية الدينية (52 مرة) وعلى عاطفة الإعجاب (28 مرة) والشجاعة والفروسية (26 مرة) وهزيمة الأعداء (24 مرة) والعاطفة الدينية (24 مرة) والخوف (18 مرة) والحزبية (15 مرة) وكل من الشكوى والنصر (12 مرة) وكسب المال (10 مرات)، نلاحظ أيضاً عدم التركيز على عناصر أخرى مثل: الأمل والجاه والرفض والمدافعة وغيرها...

بعد هذه المعطيات يمكن استنتاج الآتي، لما لهذه التداعيات من علاقة سوسيولوجية بحركة الإبداع لدى الشعراء الذين جئنا على ذكرهم، يمكن القول:

1 - الشعراء كالأخطل والفرزدق وعبيد الله في نصوص المديح، تركوا لأنفسهم ولعواطفهم العنان، ساعين سعي الاسترضاء الفوري لانفعالاتهم، وهذا هو الخيار العاطفي الخاص مقابل الخيار العام.

2 - إن التركيز على العصبية القبلية لدى الشعراء أنفسهم، يوصل من المبدأ

---

(1) سعدي ضناوي، مدخل إلى عالم اجتماع الأدب، دار الفكر العربي - بيروت، ط1 - 1994، ص222.

العام المميز للبداوة عن الحضارة إلى استنتاج يضعنا في مركز دينامية التاريخ بالذات: إن الغاية التي تجري إليها العصبية هي الفوز بالملك. والعصبية لازمة للإغارة على القبائل المعادية والتغلب عليها. فالنصاب الذي تقع له الرياسة على الآخرين بفضل النسب، سيسعى للحفاظ على رياسته بإبقائها في أهل بيت واحد. «لذا تكتسب العناية بالأنساب والتركيز عليها من قبل الشعراء الذين جئنا على ذكرهم مثل هذه الأهمية في اشتراط الرئاسة حيناً والحسب حيناً آخر، والاثنين معاً في الغالب.

3 - تأتي بعد ذلك من حيث التركيز العصبية الدينية وهي مرتبطة بالعصبية القبلية. فبلوغ الدعوة الدينية يخضع للعصبية استناداً إلى الحديث النبوي: ما بعث الله نبياً إلا في منعه من قومه[1].

4 - يبدو التركيز على السياسة الدينية دون السياسة العقلية واضحاً، لأن السياسة الدينية تشرع أحكاماً لأحوال الدنيا والآخرة، بينما السياسة العقلية تشرع أحكاماً لأحوال الدنيا فقط.

5 - أما عاطفة الإعجاب فيركز فيها الشعراء على نمط حياة الممدوحين وثقافتهم ولغتهم ووسائل لهوهم وترفهم وزيهم وملابسهم، وشجاعتهم وكرمهم وإقدامهم. . . كلها مجالات للمحاكاة وكلها تمثل المثل الأعلى في الوجاهة وهذا بين عند معظم شعراء المديح.

هذا هو التماهي بأسلوب الممدوح الحياتي، وكذلك السعي اللاهث وراء رموز الوجاهة المرتبطة بهذا الأسلوب. وكل ذلك يقود إلى ترسيخ تمثل إعتناق قيم الممدوح الحياتية ونظرته إلى الوجود.

6 - القوة والفروسية «إن طبيعة حياة الصراع تجعل القيمة الأولى للقوة والسطوة والتسلط، فهي تؤمن الحماية وتساعد على الانتصار وحفظ المكاسب. والقوي وحده قادر على حماية الجار ونجدة المستغيث والعفو عن المسيء والإحسان إلى المحتاج، وهو وحده قادر على جمع المال وحمايته لأن الضعيف

---

(1) «جورج لابيكا»، السياسة والدين عند ابن خلدون، تر. موسى وهبي وشوقي دويهي، دار الفارابي، بيروت ط1، 1980، ص92 - 93.

مهدور الحق والكرامة»[1].

الخيل والليل والبيداء تعرفني   والسيف والرمح والقرطاس والقلم

7 - الحزبية: كانت الأحزاب السياسية ذات المناهج النظرية أو العلمية، تناضل عن آرائها بالسيف واللسان، وكان منها الشيعة والأموية، والزبيرية والخوارج، والمطلوب للدراسة حزبان وردا في نصوص المديح، هما:

حزب الأمويين وحزب الزبيريين، وكان لكل حزب شعراؤه الممتازون وشعره السياسي الخاص وطابعه الأدبي المميز.

«فلذلك كان شعر الأخطل السياسي ينحو منحيين: أحدهما الدفاع عن بني أمية والنضال عن سلطانهم وتثبيت حقهم في هذا السلطان، والآخر الدفاع عن قبيلة تغلب وحلفائها وهجاء القيسيين الذين يعادونها ويزاحمونها مواطنها. فمصلحة قبيلته وتطلعها وارتباطها بالحكم المقيم في دمشق كانت تجعلها تقف في صفوفه وتقاتل دونه وتدفع ثمن ذلك الكثير»[2].

أما الذي ساعد على السياسة الحزبية، وجعلها حرفة يكسب منها الشعراء وعمل على استفحالها، هو التشجيع من قبل الخلفاء والزعماء والطمع من جانب الشعراء.

8 - الخوف: شعراء المديح لا يمدحون إلا بالخوف أو رهبة أو رغبة بعطاء أو جاه أو إعجاباً بمآثر الممدوح. مع العلم أن حالات الانسان النفسية تختلف باختلاف ما يواجهه في حياته، فالحالة التي تعتريه في لحظات الخوف غير الحال التي في حال الاطمئنان، وقس ذلك على حالات الفرح والحزن، النجاح والفشل. هذا ما حصل لكعب بن زهير في مدح النبي والفرزدق في مدح الأمويين.

إزاء هذه المعطيات يمكن التساؤل:

- لماذا ركز المنهج الرسمي في نصوص المديح على النوع السياسي منها وخصوصاً في العصر الأموي؟ ألا تذكر هذه النصوص بالصراع الذي كان دائراً بين

---

(1) سعدي ضناوي، مدخل إلى علم اجتماع الأدب، م، س، ن، ص252.

(2) إحسان سركيس: الظاهرة الأدبية في صدر الإسلام والدولة الأموية، الطليعة، بيروت/ ط1، سنة 1981، ص235.

الفرق السياسية والأحزاب الإسلامية - كما سميت - وهي لا تحمل هذا الاسم بجدارة بل هي عبارة عن تجمعات قبلية التقت على مفاهيم سياسية واجتماعية مشتركة؟

- لماذا هذا النوع من المديح وطلابنا بأمس الحاجة إلى اللحمة فيما بينهم؟ لماذا لم توضع نصوص للشاعر جرير الذي كان يفوق معاصريه شاعرية ووجدانية في مديحه؟

- لماذا جعلوا من المديح فن الكذب الأخلاقي على النفس والآخر؟

مع العلم أن المتوازن منه يشكل مدرسة أخلاقية تقوم على تكريس المثل والقيم الاجتماعية التي تسند إليها عادات وتقاليد الناس عامة.

- لماذا جاءت معاني المديح في هذه النصوص وكأنها قيم جاهزة يمكن تطبيقها على أي ممدوح مفترض؟

- ألا تصور هذه النصوص الممدوح كبطل خارق ليس له وجود في الحقيقة والواقع وانعكاس ذلك على الشعراء والطلاب؟

فلو كان الأمر متعلقاً بالأسطورة كالياذة هوميروس، أو الكوميديا الإلهية لدانتي، لكان الأمر مقبولاً. والإنسان العربي في مفهومه يعتبر أن البطولة قدر والتهور مشكلة، والفرق بينهما هو مسألة توقيت. وقد ظهر ذلك في معركة «الحدث الحمراء» ولكن المتنبي لم يستطع تصوير هذه الحقيقة لأنه كان مشغولاً بصناعة البطل الخارق الذي يقف على جفن الردى ويمنعه من الرؤية الصحيحة لاختيار فريسته.

- لماذا يرتقي الممدوح والمادح في بعض الأحيان إلى مرتبة ما فوق البشر وما دون الله، أليس ذلك من صفات الأنبياء؟ وكيف يمكن إقناع الناس بصحة ذلك إذا كان لا يتوافق مع معتقداتهم الدينية أو الاجتماعية؟

- لماذا يركز شاعر المديح على إرضاء الفرد من جهة الحقيقة العلمية وإرضاء السامعين من جهة الحقيقة الوجدانية أي الفن؟ وبمعنى آخر أن عامة الناس لا تصدق ما يقوله الشعراء في المديح لأنها اعتادت على أن الشعر يغني عن صدقه كذبه كما قال البحتري.

- المديح لا يحترم سامعيه ولا يقيم ملامسة حقيقية بين الواقع والمثال أي أن الشعر أصبح حالة من الذهان القائم على تخيل ما لا وجود له. وبالتالي سيطرة الوهم على الحقيقة والخيال على العقل والشك على اليقين، وباعتبار أن الشعر معلم ولكن غير معترف به يمكن أن يؤدي ذلك إلى خلل في تركيب الشخصية الإنسانية لدى الطلاب.

- هل علاقة الشاعر بممدوحه علاقة صادقة؟ هذه العلاقة ليست صادقة في معظم الأحيان لأننا نرى الشاعر لا يرى ممدوحه أبداً وإنما يتحدث عن شخص آخر لا يمت إلى الممدوح بأية صلة، وهذا يعني أن شاعر المديح لا يمدح بقدر ما ينحت تمثالاً يرضيه. وبمعنى آخر أن الشاعر يتحدث عن شخص موجود في خياله كمثال أعلى، وهذا المثال مسخر لخدمة أغراض الشاعر، أي المصلحة المتوخاة من المديح.

- عندما تتحول معاني المديح إلى مهزلة إنسانية قائمة على الرياء والكذب والمحاباة والخوف والإعجاب ورغبة في الغنى السريع، يتحول الواقع إلى حلبة صراع تكون فيها القيم الضحية الأولى والأخيرة. ولهذا لا نعتب على المداحين بل على الذين اختاروهم مادة دراسية تدرّس في المرحلة الثانوية.

إن طبيعة هذا الشعر قد تتفق مع توجه الإنسان العربي الذي لا يزال مرتبطاً بالغيبيات ويعتمد الارتجال بشكل مطلق مع العلم أن الحاضر لا يعول على هذه الأمور مطلقاً، لأنها تشكل عائقاً حقيقياً يحول دون تقدمنا ومواكبتنا لركب الحضارة.

فبعض المديح، قد يكون حالة سلبية تجعل من الشعر سلعة رخيصة قد تساهم في تزوير الحقائق وتساوي بين الصح والخطأ والحق والباطل واعتماده كمادة تعليمية - لا يمكن استبدالها - يقود إلى مرتكزات أساسية، منطلقة من مسلمات تجعل ثقافتنا تدور دائماً في فلك الموروث التاريخي والديني والاجتماعي. وهذه المرتكزات السلفية تقيد الشخصية وتمنعها من الانطلاق. وهذا لا يعني أنني في موقع العداوة من التراث والثقافة العربية؛ ولكن لا بد من التغيير فنحن لا نقنع به ولا نريد أن نتخلى عنه. . . وكيف إذن نحقّق التقدم. إذن نحن في ورطة إزاء علاقتنا بالآخر، لا تختلف كثيراً عن علاقتنا بأسلافنا وبالتراث الإنساني السابق عليهم والمعاصر لهم على حد سواء.

لا بد إذن في التقدم، من فك الارتباط بين المفكر والمثقف من جهة، والسياسي من جهة ثانية، والعمل على استقلال أدوات المعرفة بكل فروعها من علوم وأغاني وأناشيد وفلسفات وفنون وآداب عن سلطة السياسي. إن السياسة - فيما يقال - هي فن تحقيق الممكن، أما المعرفة فهي فن بناء المستقبل وتحقيق المستحيل.

أخيراً، يمكن القول - في مجال تقريب فن المديح من الهجاء من حيث الغاية التعليمية - إن المادح والهاجي يلتقيان عند جامع خيالي مشترك، فيجعلان الإنسان أو الشيء الممدوح/ المهجو يبدو على غير ما هو عليه لأنهما يصدران عن حيلة المصلحة، عن محاولة المادح أو الهاجي تحويل موضوعهما إلى مورد رزق أو مدح ذاتي (فخر). هذا ما سنشير إليه في الفصل الخامس الذي هو بعنوان المغزى الإيديولوجي لنصوص الهجاء.

الفصل الخامس

المغزى الإيديولوجي لنصوص الهجاء

مدخل:

لقد أصبح الاعتراف بالعلاقة بين الأديب والجمهور أمراً مقبولاً. لا بل هناك أكثر من علاقة، هناك تفاعل وذلك حسب ما يراه لالو: «من أن الفن هو نوع من مضاعفة الحياة بحياة شبيهة بها، وأن الصفات الرئيسة للعمل الفني نجدها عند مبدعه وعند جمهوره»[1].

بالإضافة إلى العلاقة بين الأديب والجمهور يبرز عند «ماشيري MACHEREY» علاقة من نوع آخر بين العمل الأدبي والإيديولوجيا. لا يعتبر الأديب أو الفنان من خلالها مبدعاً يقول: «إن العمل الأدبي لا يعد إبداعاً لكاتب أو لعبقرية أو لقدرة خاصة ملهمة، بل هو إنتاج آثار إيديولوجية. والكاتب إذ ينتج نصاً فإنه يفيد من التجارب البشرية العادية التي هي تجارب إيديولوجية. ويتخذ منها مادة لعمله، ويمنحها شكلاً خاصاً أو بنية خاصة. ولما كانت الإيديولوجية بطبيعتها ناقصة دائماً ومتناقضة (عكس العلم) فإن النص الأدبي الذي يستخدم الإيديولوجية (أو يكتشفها أيضاً بالضرورة) هو نص ينتج بعض عناصر الواقع فقط ولا ينتج كل الواقع. فبنية العمل إذن هي عناصر بنية (غير مركزية) وناقصة. لأنها قائمة على مواقع صمت ومراوغة، وهي لا تضاهي الواقع أو تماثله أو توازيه أو تعكسه. إلى أن يقول: إنّ العمل الأدبي لا يتم إبداعاً عن قصد بل يتم إنتاجه في ظل ظروف محدودة»[2].

---

(1) مصطفى سويف - الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف مصر، 1960، ص45.

(2) فتحي أبو العينين، التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية - مجلة عالم الفكر - المجلس الوطني للثقافة - الكويت م 23 عدد 43 سنة 1995 ص23.

وانطلاقاً من اعتبار الأدب نتاج أثار إيديولوجية قد تبرز تماماً العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا. «خصوصاً أن الانسان اليوم، قد يجد نفسه مطوقاً أينما استدار بالتكييف الإيديولوجي الخفي أو المنظور، يطارده في كل مكان وفي كل وقت عبر سبل متطورة من الأجهزة الإيديولوجية البدائية (الخطابة) والقديمة (الكتاب والمدرسة) وعبر دفق من الأجهزة الحديثة والفعالة (إذاعة، سينما، تلفزيون) التي تضافرت الثورة الصناعية والتكنولوجية على اختراعها وتطويرها كأداة ممتازة وفعالة وقادرة على صنع الانسان، وعلى تحديد آفاقه وتحديد درجة قبوله أو رفضه للوضع القائم وتحويله بعد إخضاعه واستلابه مع أشياء طبيعية إلى أدوات»(1).

وفي هذا السياق، نشير إلى طبيعة الإيديولوجيا وصفاتها. الإيديولوجيا هي نسق من التصورات والأفكار والأحكام التي تستخدم لشرح وضع الجماعة وتعليله. والإيديولوجيا ترتبط غالباً بالقيم، إنها تستوحيها على مدى واسع، ولذا يكون توجهها المحدد لكل الجماعة التاريخي.

«الإيديولوجيا تنطلق من قناعات معينة لتحدد السلوك من مضمار الذات أو في مختلف تثبيت نواحي الحياة. وبهذا المفهوم تبدو الإيديولوجيا كنهج تستخدمه جماعة لإيجاد هدف وأسلوب بالحياة.

من صفات الإيديولوجيا: الطابع الاجتماعي، وهذا أمر مشترك بين جميع الظواهر الاجتماعية ومعترف به عند معظم العلماء النفسيين والفلاسفة حتى فيما يتعلق بما هو فردي، لأن الإيديولوجيا لا تلغي دور الفرد، ومن صفاتها أيضاً الطابع النفسي فالإيديولوجيا تتلقى التيارات الكامنة في أعماق النفس، وقد تتولد من القلق الناجم من معايشة التغييرات والانقلابات. أو من توقع تغيرات لا تعرف نتائجها. ومن صفاتهاالطابع العقلاني، فهي تقوم على قيم وأحكام، وأهم مظاهر العقلانية فيها أنها تتجلى كمفسر لواقع معقد موزع وأحياناً مبهم»(2).

إذ ذاك قد يصبح البحث عن ظاهرة اجتماعية في أثر أدبي نوعاً من القراءة الاجتماعية الموجهة نحو ظاهرة محددة تتجلى بشكل جلي في هذا الأثر المدروس.

---

(1) سمير أيوب: تأثير الإيديولوجيا في علم الاجتماع، معهد الإنماء العربي، بيروت ط1، سنة 1983.
(2) انظر سعدي ضناوي: م. س. ن. ص260 - 261.

وهذا النوع من القراءة يهتم بالرموز التي تمثل هذه الظواهر صارفاً النظر عن النواحي الجمالية والبلاغية وما إلى ذلك.

إن القراءة الاجتماعية للأثر الأدبي في دراسة (بول هولندر) «PAUL HOLANDER»، «الموجهة بفكرة أن أدب المجتمعات الشمولية، يعد مصدراً رئيسياً لمعلومات حول نظم تلك المجتمعات وأهدافها ومثلها العليا التي لا تسمح الظروف بدراستها موضوعياً»[1].

كما نجد في فكر ابن خلدون جذوراً للنظرية الاجتماعية في الظاهرة الأدبية ولقد تمثلت هذه الجذور عنده في أمرين:

«الأول: هو نظرة ابن خلدون للشعر بوصفه نشاطاً إنسانياً يوجد في كل لغة، وله أساليب تخصه وشروط لأحكام صياغته».

«والثاني: هو ربط ابن خلدون بين وضع الأدب والأدباء وبين أطوار الدولة، نشأتها وازدهارها ثم اضمحلالها»[2].

وفي فصل بعنوان: في التفاوت بين مراتب السيف والقلم في الدولة، ذهب ابن خلدون إلى أن الحاكم يكون أشد حاجة للسيف في كل من المرحلة الأولى والمرحلة الأخيرة من مراحل عمر الدولة، حيث يكون أهل الدولة شركاء في المعونة في بداية نشأة الدولة وشركاء في الحماية في حال ضعفها وهرمها. وفي المرحلتين يكون للسيف وأهله مزية على القلم وأهله (الأدباء) فيصير أرباب السيف أوسع جاهاً وأكثر نعمة وأسنى إقطاعاً. أما في المرحلة الوسطى حيث يستغني صاحب الدولة بعض الشيء عن السيف ويكون العلم هو المعين له في إرساء دعائم الاستقرار وفي مباهاة الدول، ويكون أرباب القلم هو الأوسع جاهاً والأعلى رتبة والأعظم ثروة والأقرب إلى السلطان»[3].

وعلى هذا الأساس، ومن خلال عودتنا إلى الأدب العربي وبحثنا في أقدم ما عرف له من نماذج، لوجدنا الفرضية الاجتماعية متجلية بأبرز مظاهرها، «ولما في

---

(1) فتحي أبو العينين: م. س. ن. ص199.
(2) ابن خلدون المقدمة ص472.
(3) ابن خلدون المقدمة ص203.

هذا الأدب من انفعالات شخصية تتمثل في نسيب أو مدح أو هجاء أو فخر، هو اجتماعي الباعث اجتماعي الفعل»[1].

في هذاالفصل سنعرض لنصوص الهجاء والمغزى الإيديولوجي منها.

أما الفرضية فهي: في نصوص الهجاء يلجأ الشاعر للتعبير عن قلق النفس واضطرابها وكأنه مصاب بعصاب نفسي.

وقبل البدء بهذا الفصل وانسجاماً مع منهجية البحث «تحليل المضمون ANALYSE DE CONTENU» تحدد فئات الدراسة وهي كالآتي:

أ - طبيعة الهجاء.

ب - الهجاء في المعاجم وفي الكتب الأدبية العامة.

ج - الهجاء في الكتب المدرسية لمادة الأدب العربي.

الهجاء في المفهوم بين الذات والموضوع.

هـ - من يهجو من؟

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والنفسية للشعراء الهاجين وللمهجوين، والعوامل التي أدت إلى نشوء الهجاء وانعكاس ذلك على التلاميذ.

أ - طبيعة الهجاء:

إذا كان المديح يقوم على الإعجاب، فإن الهجاء نقيض ذلك يقوم على الإزدراء واحتقار المهجو. والهجاء قديم كالمديح في التاريخ، نشأ منذ اليوم الذى سعى فيه الانسان إلى التعبير عن سخطه حين اصطدم بواقع أثار فيه الحقد والكراهية، وجعله يشمئز ويعلن عن اشمئزازه بطريقة فنية. ومن هذا كان الهجاء عملاً فنياً وباباً من أبواب الأدب لم ينشأ عبثاً ولم يكن نزوة من نزوات بعض الشعراء، بل هو في أساسه ضرب من معاناة الانسان للوجود.

عُرف الهجاء في جميع الآداب العالمية فكانت له مظاهر مختلفة تبعاً لبواعثه ولحالات الشعراء القائمين به.

---

(1) عبد القادر البغدادي خزانة الأدب حلب ص203.

«وقد يقسم الهجاء إلى أقسام متعددة منها:

- الهجاء المقذع المباشر الذي لا يعدو الشتم والسباب بالألفاظ الخاصة بهما؛ وهذا النوع قد يعدم القيمة الفنية إذ أنه لا ينطوي على عمق في التفكير والرؤيا والأداء.

- الهجاء المنعكس عن الفخر ، الملازم له، المستمد منه، حيث يفخر الشاعر في القبيلة بين نفسه والآخرين، ينمي إليها كل خير وإلى ما دونها كل شر. ونقع على هذا النوع من الهجاء في بعض مفاخر عنترة حيث يعظم بطولته بإظهار خزي أعدائه وربما طغت هذه النزعة على الشعر الأموي وخاصة ما كان منه للأخطل والفرزدق وجرير.

- وثمة نوع آخر من الهجاء الذي قد ندعوه هجاء اللعنة والعاهة، وهو يصدر عن شعراء موتورين في نفوسهم ومصائرهم، ويغشون الحياة والأحياء بكآبتهم وسويدائهم وبمستوى حكمة الحياة (كشعر أبي العلاء المعري).

- أما النوع الرابع من الهجاء فهو هجاء السخرية والتندر، حيث يتماجن الشاعر ويعبث بمصائر الآخرين وأقدارهم، هازئاً بسخفهم وعاهاتهم، ونقائضهم، فالشعر لا يصدر هنا عن نقمة أو غيظ، بل عن خفة ولهو، يحدّق بالآخرين فيبصرهم وقد وقعوا من نفوسهم ومن سواهم في أزمات، تفدحهم حالة يرتهنون إليها فيتظاهرون بما يعاكسها أو يسترها أو يعفي عليها فيبدون في حالة طبيعية، ولكنهم واقعون فعلاً تحت وطأة النشاز والشذوذ والعاهة. وهذا النوع من الهجاء ينطوي على معنى الاحتراف، وهو يغلب، بل يعظم في البيئات الحضارية المتقدمة حيث يقدر للشاعر أن يتفرغ لدراسة موضوعه واستطلاع مكامن العاهة والسخرية والتقدم فيه كما نرى في شعر ابن الرومي»[1].

في كل الأحوال في فن الهجاء يعبر الشاعر عن تجربة اشمئزاز من الناس ونقمة عليهم وتنديد بمساوئهم وتصوير قبائحهم.

«وذلك لأن الهجّاء ناقد بطبعه تسترعيه حماقات الناس وأخطاؤهم بأكثر مما تسترعيه فضائلهم، فهو لا يحس مثله الأعلى بطريق مباشر، ولا يفطن إليه إلا عن

(1) إيليا حاوي، فن الهجاء، دار الثقافة، بيروت ط3، لا سنة، ص9 - 10.

طريق ما يعارضه ويثيره، فكأنه لا يهتدي إلا لنفسه إلا بالقدر الذي يدفعه إليه حقده وغضبه. فهو لا يكتشف غضبه ومواهبه إلا عن طريق السخط. فإذا مات في نفسه السخط، وسكت عنه الغضب، فقد معهما كل ظل من ملكاته. محاسن الناس لا تثيره ولا تحرك نفسه فهو يقول الشعر لأنه مغيظ...

والهجّاء ساخط على المجتمع ثائر على ما فيه ضيق به، وهذا الشعور متمكن في نفسه، مستقر في باطنه. فهو يحول بينه وبين إدراك الجانب المضيء من الحياة»[1].

وبعد الحديث عن النسيب والمدح والفخر، يأتي البحث الآن في موضوع الهجاء. ولأن الهجاء نشأ في نشأته الأولى مع الفخر والمديح والنسيب فهو لذلك قد مر بالمراحل والأطوار التي مرت بها هذه الفنون وأهم هذه الأطوار:

في الجاهلية:

«كان الهجاء في الجاهلية نادراً ما يتعلق بشخص المهجو، إنه يتجاوزه إلى قومه، لأن الإقناع في وصمهم بما يعير، والإقلال من شأنهم هما أكبر ضربة توجه إلى كبرياء فرد منهم»[2]. ويمكن قسمة الهجاء في الجاهلية إلى قسمين: فردي وقبلي.

فالفردي يعتمد فيه الشاعر على تجريد المهجو من الفضائل المعروفة عندالقوم كالشجاعة ونجدة الضعيف والكرم والإباء وعلو النسب.

أما القبلي فكان بمثابة دفاع عن كيان القبيلة وذود عن حياضها، لأن للهجاء وقعاً كان يلجأ إليه الشعراء ليساندوا شجعانهم في الحرب، ويرفعوا من شأن قبيلتهم، ويردّوا الاعتبار. «لذلك لم يكن الشاعر القديم لسان حال القبيلة وحامل لوائها، فحسب، بل كان يعيش دوره، مهولاً هذا الدور بأحقاده الشخصية، تلك الأحقاد التي تتلاقى أحياناً وأحقاد قبيلته، فهو ينشد الشعر بحماسة أو يندفع مسعوراً في إنشاده، لأن مصير القبيلة مصيره، وليس (للأنا) من حدود إلا في حدود أسرته

---

(1) راجع محمد محمد حسين، الهجاء والهجاؤون، العصر الجاهلي، دار النهضة، بيروت ط2 سنة1970، ص32.

(2) عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، دار حامد عمان الحديد، حلب ص203.

أو المجتمع الذي ينتمي إليه»[1].

وهكذا كان الشعر يقال فيردد وينشد، لا يحفظه راوية الشعر وحده، بل كل أفراد جماعته يتداولونه في المناسبات العامة والمواسم فينشدونه على سمع الملأ، حتى بات للشاعر موضع اجتماعي ودور بشأن الفارس والقائد، ولهذا كانت القبيلة وإن كثر أبطالها طالما فيها شاعر يجسد بطولاتها ويضخمها في الأسماع، حتى إذا ما نبغ كانت فرحة كبرى وأقيمت الأعياد والاحتفالات.

- الهجاء في العصر الإسلامي (الراشدي والأموي)

انتشر الهجاء في هذا العصر انتشاراً شديداً. والسبب في ذلك أن العصر عصر أحزاب، وفتن، عصر تطاحن ديني وسياسي فاضطربت مذاهب الشعراء واختلفت طرائق القول في الدفاع عن الترعات واشتعلت نيران العصبيات القبلية خصوصاً في عهد بني أمية.

ولقد قام خلاف بين شعراء الإسلام: حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبيد الله بن رواحة مع أبي سفيان بن الحارث، وعمر بن العاص... فتقاذفوا قصائد هجاء نظموها في ظلال الأيام والحروب التي نشبت بين مكة والمدينة.

ولما كان عصر بني أمية، اتسع نطاق الخصومات القبلية والحزبية والفردية، ونشأت الخصومات الفنية، وكان من الشعراء من لا تهمهم أحزابهم بقدر ما يهمهم فنهم الشعري.

وقد تحول الهجاء في هذه الحقبة من فن متقطع إلى فن دائم مستمر، واحتشد في المربد يستمعون للمتنافسين ضاحكين لاهين. وراح الشعراء يلبون رغبة التسلية في الناس ورغبة في التغلب عندالحكام والأحزاب، ويحترفون الهجاء احترافاً وينظمونه حتى اصبح نقائض تمتد امتداداً شديداً وتشمل المقدمات العامة والإشادة بالمفاخر والإقذاع في القول الذي يمزق الأعراض وتفصيل المخازي تفصيلاً يستطيع به الشاعر أن يتفوق على خصمه في نظر الجماهير.

والجدير ذكره أن تلك النقائض عبارة عن مناظرات شعرية قامت على غرار

---

(1) بلاشير: تاريخ الأدب العربي، م. 2 وزارة الثقافة دمشق 1974، ص174.

المناظرات العقلية والدينية التي شاعت عصرئذٍ. وكان الشاعر يضمن قصائده الأبيات التي تفجر الضحك أو تدعو إلى الأعجاب مستلهماً سياسة العصر وميول البلاط. فالنقائض ليست الاهاجي بالمعنى القديم للهجاء الذي كان يعرف عند عرب الجاهلية إنما هي مناظرات أدبية أوجدتها ظروف عقلية وأخرى اجتماعية لعصر بني أمية.

«في هذه المناظرات اندمج موضوع الهجاء في قصيدة مثلثة الأقسام (نسيب فخر هجاء) وبما أن المديح ضد الهجاء ادرج الهجاء في المديح وأصبح تابعاً له. وثمة مثال على ذلك قصائد حسان بن ثابت والاخطل وعبيد الله بن قيس. وكان الهجاء في ذلك الوقت يبدو كمصراع لباب ثان، يمكن أن يطلق على المجموع اسم نقيضه. والجمع نقائض من فعل نقص ومعناه فك «DENOUER» وهنا نشعر مرة أخرى بأن الكلمة ترتد إلى الماضي.

كان في الهجاء قوة سحرية، ويعتبر رد الشاعر المهجو على خصمه بمثابة إبطال مفعول القوة الشريرة الكامنة في الهجاء[1].

إن أشهر شعراء الهجاء لهذا العهد الأخطل وجرير والفرزدق ولم يُدخل المنهج الرسمي هؤلاء الشعراء باب الهجاء، إنما في باب المديح والشعر السياسي، لذلك لم تتطرق الدراسة إليهم في هذا الباب.

- الهجاء في العصر العباسي

أما في العصر العباسي فقد اختلفت حال الهجاء عما كانت عليه في العصر الجاهلي والأموي: فالبيئة العباسية غير البيئة الأموية، والحضارة غير الحضارة. والتراع القائم غير التراع الذي كان موجوداً، خصوصاً بعد أن ضعفت العصبية القبلية في هذا العصر وحلت محلها عصبية قومية، انتقل التراع من نزاع قبلي إلى نزاع فكري بين العربي والشعوبي بين العقل والنقل، خصوصاً بعد أن كثرت العقائد والمذاهب والملل.

وكما كان الصراع السياسي في العهد الأموي منطلق التهاجي والمفاخرة.

---

(1) بلاشير، تاريخ الأدب العربي م. س. ن. م2. ص232 - 233.

كذلك كان الصراع الفكري في العصر العباسي منطلق الصراع الشعري، ومن ثم، فقد اصطبغ الهجاء العباسي الصبغة الأصل، والعقيدة والملة، ونزع نزعة إجتماعية، هذا فضلاً عن الرواسب التقليدية القديمة عند بعض الشعراء أو في بعض القصائد.

«مما يحسن ملاحظته أن القليل من شعر هذا العصر ما خلا من آثار الحضارة، فمن لم يظهر في شعره المعاني الفلسفية والآراء الطريفة التي سرت إلى المتأدبين، من مطارحة علم الكلام ومذاكرة العلوم والترجمة، ظهرت فيه محسنات اللفظ والمعاني التي كشفها البحث في أشعار المتقدمين»(1).

وعلى الرغم من تعدد أغراض الشعر في العصر العباسي، وتجاوزه لبعض الأنواع الأدبية كالمدح والهجاء والفخر والوصف إلى أغراض أخرى متنوعة وكثيرة تشمل كل معرض من معارض الحياة، على الرغم من كل ذلك، فقد ظل الهجاء رائجاً، وخصوصاً النوع الفردي منه الذي يصرف فيه الشاعر همه إلى شخص معين فينصب عليه تجريحاً أو تحقيراً. كما سنرى في هجاء ابن الرومي وهجاء المتنبي وذلك بعد أن ندرس مفهوم الهجاء في الكتب الأدبية العامة وفي المعاجم وفي الكتب الأدبية المدرسية ثم إجراء المقارنة بينها.

ب - الهجاء في كتب المعاجم، وفي الكتب الأدبية العامة

يقول ابن منظور في تعريف الهجاء: «هجا هجاء» يهجوه هجواً شتمه بالشعر، وهو خلاف المدح، فقال الليث: «هو الوقيعة في الأشعار، والمهاجاة بين الشاعرين يتهاجيان. يقول ابن سيده: هاجيته، هجوته وهجاني. وهم يتهاجون يهجو بعضهم بعضاً»(2).

كما جاء في محيط المحيط لبطرس البستاني يقول: هجاه يهجوه هجواً وهجاءً، وقع فيه بالشعر وشتمه وعابه. فهو هاج، وذاك مهجو، قيل أصل الهجاء التسكين من هجاء عزته وجوعه، وأهجأه إذ أسكنه فكأنه إذا رمى الانسان بالعيوب سكن من إشرافه. وقيل: معناه التفصيل، فكأن الشاعر إذا هجا غيره مزّقه وفصّله.

---

(1) حسين الحاج حسن، أعلام في الشعر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ط1 سنة 1993 ص266.

(2) ابن منظور: لسان العرب المحيط، م، س، ن، م 2 ص778.

قال الجوهري: هجت المرأة زوجها ذمت صحبته»[1].

هذا هو المعنى اللغوي لكلمة هجاء في كتب اللغة. أما عن معناها في كتب الأدب:

فيقول «بلاشير» إن لفظ هجاء لغوياً مصدر فعل هجا أي طعن عن عمد بخصم يملك على سبيل الإفتراض القدرة على الرد بهجاء مماثل، وهكذا فإن الهجاء ينبع من أعماق العقلية السامية، حيث مفهوم القدرة السحرية المعترف بها لكلام الملهمين، وقد ظل هذا المفهوم حياً، على ميل نحو التراخي في النصف الثاني من القرن السادس وطول القرن التالي. وأخذت المشاغل الاجتماعية، ومنها الأثر الذي يحدثه الهجاء، تكبت القيم السحرية فيه، ولكن دون القضاء عليها. فإذاً، كانت كلمة هجاء في الأصل تتعلق بفكرة «تعويذية» فقد اتخذت، بدءاً من القرن السادس معنى قدحياً وشتمياً موجهين إلى الفرد والقبيلة التي ينتسب إليها الشاعر، فأصبح الشرف أو العرض عرضة للمهانة مما يستدعي رداً من قبل المُهان، ولذا لم يؤلف الهجاء منذ البداية نوعاً أدبياً بسيطاً بل تعبيراً شعرياً عن عداوة قبلية تؤول أحياناً، إلى التراع بين شخصين»[2].

ويعرّف إيلي حاوي الهجاء بقوله: «إن الهجاء نقيض للفخر، أو أنه وجه آخر سلبي له، فالشاعر قد يفتخر بنفسه بتعداد مآثرها ولكنه يفخر بها أيضاً، بإظهار نقمتها وسويدائها من الرذائل والبشاعة، أكانت في الفرد أو في المجموع. ولئن كان الفخر تعبيراً عن النفس التي ترى من الوجوه وجوه الحسن والأمل، فإن الهجاء يعبر عن وجوه القبح واليأس. إنه تجسيد لملامح الشر والاختلال والشعور بالنقص والاختلاف، بهذا يتحقق لنا أن الفخر يغلب في البيئات البدائية على الهجاء»[3].

أما شوقي ضيق فيعرّف الهجاء من خلال شعر ابن الرومي يقول: يتخذ الهجاء عنده لونين: «لوناً قاتماً كله إقذاع وسبّ وهتك للأعراض، وقد يصل فيه إلى مئات الأبيات. ولوناً زاهياً ينحو فيه منحى السخرية والإضحاك، وهو اللون الأهم في

---

(1) بطرس البستاني: محيط المحيط، م، س، ن، ص931.
(2) بلاشير: م. س. ن. م2 ص231.
(3) إيلي حاوي فن الهجاء: دار الثقافة، بيروت ط3، ص7 - 8 لا سنة.

هجائه، لأن اللون السابق، كثيراً ما نجده عند سابقيه ومعاصريه. أما الهجاء الساخر فقد نمّاه هو إلى أبعد حد، تسعفه على ذلك قدرة بارعة على استغلال العيوب الجسدية في مهجوه حتى ليصبح شبيهاً أدق الشبه بأصحاب الصور الكاريكاتورية، فهم يستغلون العيوب الخلقية ويبرزونها بالطول وبالعرض أو بالتضخيم أو بالتصغير إبرازاً مضحكاً في كل صورة»(1).

ولا يختلف تعريف الهجاء عند أنيس المقدسي عن التعريفات السابقة. فهو يفرق بين نوعين من الهجاء: «الهجاء الفني وهو يقتضي أمرين: الفكاهية أو الدعابة، وحسن التصوير. الأولى ترفعه عن الخشونة والإقذاع، والثانية تضعه في صف الفنون الجميلة، وإنك لترى في بعض الهجاء العربي شيئاً من ذلك. والثاني أكثره من قبيل الطعن الشخصي الذي يراد به الحط من كرامة الشخص أو كرامة أهله، لا لقصد إصلاحي بل تشفياً أو تفاخراً»(2).

يعرف حسين الحاج حسن الهجاء أيضاً: «هو لون من الشعر يعكس فيه الشاعر حقده على بعض الناس الذين اغضبوه أو آذوه أو كادوا له. وقد يأتي الهجاء استنكاراً لرذيلة عند فئة من الناس معينة، كما يكون هجاء قبيلة بكاملها هزمت في حرب أو ما شابه ذلك. وهناك الهجاء الاجتماعي الذي يقصد منه ذم الأمور الرذيلة والأشياء المستقبحة وكل ما تبعها»(3).

المتفحص لتعريفات الهجاء في كتب اللغة وفي كتب الأدب يلاحظ أن كتب اللغة ومعها كتاب تاريخ الأدب العربي لبلاشير، توضح إلى جانب المفهوم العام للهجاء، الاشتقاق اللفظي للكلمة.

أما المعنى العام للهجاء فنكاد نجده في هذه الكتب جميعها. فهناك شبه إجماع على أن الهجاء هو خلاف المديح ونقيضه. وهجاه، أي وقع فيه بالشعر وشتمه وعابه وذمه، والهجاء هو الطعن عمداً بخصم لديه القدرة على الرد بهجاء مماثل.

---

(1) شوقي ضيف: العصرالعباسي الثاني، دار المعارف، مصر ن ط2 سنة 1973، ص315 - 316.
(2) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت ط10، 1981، ص290.
(3) حسين الحاج حسن: أعلام الشعر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ط1، سنة 1993، ص409.

وفي كل الأحوال يبقى الهجاء لوناً من ألوان الشعر يعكس فيه الشاعر حقده على بعض الناس الذين أغضبوه. وقد ينحو منحى السخرية والإضحاك.

ج- الهجاء في كتب الأدب المدرسية.

- في كتب المفيد في الأدب العربي:

ورد تعريف الهجاء من خلال قصيدة في الهجاء لأبن الرومي. وذلك تحت عنوان «نوع النص»:

«النص من الهجاء الكاريكاتوري الساخر الذي يجسم العيوب ويضخمها فيلفت إليها النظر ويحمل الناس على الضحك، ولكنه ضحك مؤلم، يحطم المهجو ويجعله موضوع الهزء والسخرية»[1].

في الكتاب نفسه يرد تعريف الهجاء من خلال قصيدة للمتنبي:

«القصيدة من نوع الهجاء وهو فن أدبي يقوم على السخط والازدراء واحتقار المهجو وسلب الفضائل عنه، وإلصاق المساوئ به وهو على أنواع:

- الهجاء الفردي يتوجه إلى فرد نقم الشاعر عليه، فأراد العبث به وحمل الناس على احتقاره، كهجاء المتنبي لابن كيلغ.

- الهجاء الجماعي ويتوجه إلى جماعة من الناس، فيجعل العيب مشتركاً بينهم كهجاء جرير لقبيلة بني نمير.

- الهجاء الخلقي: هو يتناول العيوب الجسدية والعاهات: كطول الأنف وذمامة الوجه وجحوظ العينين.

- الهجاء الخلقي: يدور حول العاهات النفسية والعيوب المعنوية فيجسمها ساخراً من أصحابها دالاً على خستهم، وحقارتهم.

والهجاء أساليب تتنوع تبعاً لألفاظها ومعانيها من جهة، وللطريق التي يسلكها الشاعر من جهة ثانية. فهناك هجاء فاحش يتناول قذف المحصنات، ونهش الأعراض بكلام بذيء، وهجاء تعريض يشير فيه الشاعر بإشارات خفية إلى المهجو، وهجاء تصريح يتناول المهجو تناولاً مباشراً ويشير إليه بعينه ذاكراً عيوبه،

---

(1) المفيد في الأدب العربي: م. س. ن. ج2 ص143 - 144.

عاملاً على تجسيمها، وهجاء استخفاف وتهكم وهو ألطف أنواع الهجاء يخرج فيه الشاعر نقمته مخرج الضحك والسخرية فيصور المهجو تصويراً كاريكاتورياً كما يصنع الجاحظ برسالة التربيع والتدوير، وكما يعبث ابن الرومي بذوي العاهات»[1].

- في كتاب الوافي في الأدب العربي.

لقد ورد تعريف الهجاء في هذا الكتاب من خلال القصيدة نفسها لابن الرومي: «تنتمي القصيدة إلى الهجاء الكاريكاتوري، وهو غرض شعري يقوم على تصوير النقائض الخلقية والخُلُقية في فرد أو في جماعة بأسلوب يغلب عليه التضخيم، تضخيم العيوب والإضحاك، ويعتبر ابن الرومي إمام هذا الفن في عصره»[2].

ثم يرد في الكتاب نفسه تعريف للهجاء من خلال قصيدة للمتنبي في هجاء كافور: «تنتمي هذه القصيدة إلى الهجاء وهو أحد أغراض الشعر الغنائي، ويقوم على تصوير المعايب الخلقية والخُلُقية في مهجو فرد أو في جماعة. والهجاء كغيره من الأغراض تلون باللون القبلي، وضعف كثيراً في عصر صدر الإسلام، وراج في العصر العباسي. تطور فن الهجاء فتخلص من اللون القبلي واستوى هجاء شخصياً، وتنوعت أساليبه: من الهجاء الكاريكاتوري الذي يعتمد على تصوير العيوب وتضخيمها وعلى الإضحاك... إلى الهجاء الفاحش الذي يطول الأعراض والكرامات بإسفاف وبذاءة... إلى هجاء يلمح إلى المهجو دون أن يسميه، إلى هجاء صريح يسمي المهجو ويفضح عيوبه ونقائضه»[3].

والمتتبع لتعريفات الهجاء في هذين الكتابين يلاحظ أن التعريفات متشابهة إلى حد يشعر معه الدارس أنها تتكرر ذاتها وبالألفاظ نفسها.

د - الهجاء في المفهوم بين الذات والموضوع

لا بد للمقارن بين مفهوم الهجاء في كتب اللغة وفي الكتب الأدبية العامة وبين مفهومه في كتب الأدب المدرسية. من أن يسجل الملاحظات التالية:

- تكاد الكتب التي مررنا بها تجمع على معنى واحد للهجاء هو أنه نقيض

(1) المفيد في الأدب العربي م. س. ن. ج2 ص199.
(2) الوافي في الأدب العربي م. س. ن. ج2 ص166.
(3) الوافي في الأدب العربي، م. س. ن. ج2 ص215.

المديح وخلافه يقوم على الذم والشتم وذكر العيوب وسلب الفضائل. كما أنها تكاد تجمع على تقسيم واحد له: فردي وجماعي، خُلقي وخلقي وفاحش. إن الهجاء - وعلى الرغم من المسيرة الطويلة عبر التاريخ - لم يتغير في جوهره، إنما طرأ عليه بعض التبدل نتيجة للتحولات التي عرفها المجتمع العربي خلال القرن الأول من الخلافة العباسية من تطور مديني متعاظم، وبموازاته تكونت بنية اقتصادية - اجتماعية، قد يكون من أهم سماتها الانفتاح التجاري الواسع، ومعه تداخل العناصر الأعجمية من عبيد وموالٍ، في صُلب نسيج العلاقات اليومية، وما كان لذلك كله من أثر في وضع لم يعد العنصر القبلي فيه يمثل موقع الصدارة.

- يظهر من خلال التعريفات، أن الهجاء ذو صيغة واحدة وذو أسلوب واحد، يرثه الشعراء ممن سبقهم في أكثر الأحيان.

وفي ما يلي الجدول رقم (15) يُبيِّن طبيعة الهجاء ويقارن بين مفهومه في كتب المعاجم وفي كتب الأدب المدرسية.

الجدول رقم (15) نبين طبيعة الهجاء ويقارن بين مفهومه في كتب المعاجم وفي كتب الأدب المدرسية

طبيعة الهجاء ومفهومه	المعاجم عند		كتب الأدب العامة عند						كتب الأدب المدرسية		
	ابن منظور	بطرس البستاني	بلاشير	إيليا حاوي	شوقي ضيف	أنيس المقدسي	حسين الحاج حسن	المجموع	المفيد في الأدب العربي	الوافي في الأدب العربي	المجموع
المجموع								29			29
يعكس السخط والازدراء							x	1	x		1
تعبير عن نقمة وعداوة			x					1	xx xx		4
تجسيد للشعور بالنقص				x				1			-
أداة للكسب								-			-
نقد اجتماعي								-			-
تصوير كاريكاتوري					x			1	x	x	2
تعبير عن القبح واليأس				x			x	2	x		1
ذم للعاهات والعيوب النفسية					x			1	x		1
استنكار للرزيلة							x	1			
تناول عيوب الجسد					x			1	x		5
تضخيم للعيوب					x			1	xx	xx xx	3
احتقار وسلب للفضائل								-	xx	x	3
سخرية وضحاك					x			1	x	x	2
حط من الكرامة والشرف			x			x		2		x	1
هتك للأعراض					x			1	x	x	2
إقذاع وإلصاق للمساوئ					x			1	xx		2
تجسيد للشر				x				1			-
فخر بإظهار النقمة				x		x		2			-
قدح وذم	x	x	x					3	x	x	2
الطعن عمدا		x				x		2			-
رمي بالعيوب		x						1			-
الشتم في الشعر	x	x			x			3			-
نقيض المديح	x			x				2			-

تظهر القراءة الأولية للجدول ما يلي:

- تتجه كتب اللغة وبعض كتب الأدب العامة إلى شرح الاشتقاق اللفظي لكلمة هجاء، ثم تعريف الهجاء بأنه خلاف المديح ونقيضه.

- تجمع كل المصادر التي مرت معنا ومعها كتب الأدب المدرسية، في تعريفها للهجاء، على أنه يقوم على الشتم في الشعر وما في ذلك من ذم وقدح وسباب ورمي بالعيوب.

في مقارنة بسيطة بين كتب الأدب العامة وبين كتب الأدب المدرسية نلاحظ:

- في كتب الأدب العامة يقوم الهجاء على تجسيد الشر حيث يلصق الشاعر المساوئ بالمهجو، كما يتعرض لهتك الأعراض وللحط من الكرامات، ولسخرية تثير الضحك، ويلجأ الشاعر فيه إلى تضخيم العيوب الجسدية والنفسية وإلى ذم العاهات... هذه المعاني تكررت في هذه الكتب (29 مرة).

- وليس من قبيل الصدفة أن تتكرر في كتب الأدب المدرسية أيضاً (29 مرة) مما يدل وبوضوح أن التعريفات في هذه الكتب مستقاة من تلك المراجع نفسها.

- أما أن يكون الهجاء وسيلة تكسب مادي ومعنوي كالمديح فلم يرد ذلك في التعريف ولو مرة واحدة.

- أما أن يكون الهجاء سبيلاً لنقد اجتماعي، فذلك لم يرد إلا مرة واحدة على أنه أستنكار للرذيلة والمساوئ في الفرد والجماعة.

- إن تكرار المعاني التسعة والعشرين هو مؤشر على حضور هذه العناصر والتركيز عليها في تعريف الهجاء، الذي يفهم منه أنه هجاء فاحش يظهر فيه الشاعر قليل من الخفر، سليط اللسان يعتمد على المقابح ويمعن في السفه ظاناً بذلك أنه يحطم مهجوه، ولكنه بذلك يجني على نفسه وعلى الأدب والفن ويجعل القارئ يشمئز من شعره هذا ويطرحه جانباً.

إذا كان هذا هو أمر عامة القراء مع شعر الهجاء. فكيف إذا كان القراء هم من التلامذة في المرحلة الثانوية. فإن الأمر عندئذٍ سصبح على جانب كبير من الخطورة. خصوصا، «أن هدف التعليم في هذه المرحلة تنمية الأذواق الفنية وذلك

من خلال الاستمتاع بالفنون المختلفة وعلى رأسها الأدب»[1].

إزاء هذه المعطيات يمكن التساؤل، والأسئلة نفسها التي تشبه إلى حد بعيد الأسئلة التي طرحت حول مفهوم الغزل ونصوصه وحول مفهوم المديح ونصوصه:

- ما وظيفة هذا النوع من الهجاء الفاحش حسب ما مر معنا خلال التحليل في الجدول السابق على المستوى التربوي والثقافي؟ وماذا يمكن أن يتعلم الطلاب منه؟

- إذا استثنينا ما في هذا الهجاء من براعة وقوة في التصوير، لا يبقى فيه إلا الفحش. أليس من الأفضل، اليوم، أن يمنع إذاعة مثل هذا الشعر الفاحش وتداوله؟ لقد كان في الماضي ملائماً لأذواق تلك العهود على الرغم من تفصيل سيء يمجّه الذوق.

- لم يبق إلا أن نلاحظ على هذه الطبقة من المحترفين لهذا الشعر من أن بعضهم قد دفع في هذا الاتجاه نتيجة إحساسات مكبوتة، أو دوافع مستترة، ألا يمكن تسميه ذلك - حسب علم النفس - شعوراً بالنقص يكسبهم رهبة في عيون الناس ويعوض لهم الشعور بعدم القدرة على التوافق النفسي والإجتماعي في المجتمع؟.

في دراستنا لطبيعة الهجاء ومفهومه في الكتب الأدبية العامة وفي الكتب المدرسية. نلقي الضوء على جانب مهم من جوانب الهجاء وتكون بذلك قد لامسنا مباشرة الفرضية، والتي ستتوضح جوانبها الأخرى كلما تعمقنا في دراسة الفئات الأخرى المعتمدة لدراسة هذا النوع من الأدب.

وفي دارستنا لهذه الفئة من فئات الهجاء: من يهجو من؟ مع عناصرها، قد تظهر طبيعة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والنفسية للشعراء الهاجين وللمهجوين، كما قد تظهر العوامل التي أدت إلى نشوء الهجاء. وسيجري توضيح ذلك في الصفحات الباقية من الفصل.

---

(1) نعيم جعنيني: السياسة التعليمية في العالم العربي، معهد الإنماء العربي بيروت ط1 سنة 1988 ص32.

هـ - من يهجو من؟

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والنفسية للشعراء الهاجين وللمهجوين والعوامل التي أدت إلى نشوء الهجاء وانعكاس ذلك على التلاميذ.

في أكثر الأحيان، يصعب التمييز أو الفصل بين الدراسات التي تتناول المضمون الأدبي، وبين الدراسات التي تتناول استجابات أو ردود فعل من أفعال القراء تجاه هذا المضمون. والأمر هو أنه لا يمكن فصل المعنى النفسي للعمل الأدبي عن شخصية المؤلف بكل ما تشتمل عليه هذه الشخصية من خبرة ومن اتجاهات ومن قيم ومن سمات ومن قناعات فنية وسياسية واجتماعية. . . ومن سياق اجتماعي وإنساني عاش فيه وتفاعل معه بأشكال مختلفة.

لذلك فإن الدراسة السيرية (أو البيوجرافية) ضرورية في دراسة الأدب من الوجهة الاجتماعية، لأن العملية الإبداعية في الشعر خصوصاً والأدب عموماً لها جذورها الممتدة بدرجة كبيرة في حياة الشاعر الماضية، «لأن التعبيرات الخاصة الموجودة في السير الذاتية للأدباء والمبدعين، حول عملية الإبداع مثلاً، هي مادة خصبة يمكن الاستفادة مبها في القيام بالبحوث النفسية في هذا المجال وفي تفسير نتائجها أيضاً»[1].

وبشكل عام من المفيد ألا يقتصر البحث في تحليلاته على دراسة العناصر البسيطة من النص الأدبي (الكلمة أو الجملة)، كما يفضل عدم الاكتفاء بدراسة النص من داخله فقط، فلا بد من الاهتمام أيضاً بتحليل النص من خارجه (العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتربوية والنفسية المؤثرة فيه).

هذا الذي دفعنا إلى البحث عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية للشعراء الهاجين.

لدينا شاعران من شعراء الهجاء قررهما المنهج الرسمي لمادة الأدب العربي في المرحلة الثانوية هما: ابن الرومي وأبو الطيب المتنبي.

---

(1) شاكر عبد الحميد، الدراسات النفسية والأدب، مجلة، عالم الفكر، الكويت سنة 1995 عدد 3، 4 ص234.

لقد سبق التعريف بابن الرومي في باب الغزل ولكن يبقى أن نعرف شيئاً عن أوضاعه الاجتماعية والنفسية.

«كان ابن الرومي فريداً في نمط حياته، غريباً عن عصره، بعيداً عن مناعم المجتمع وترفه ولهوه. ونوجز عن القرن الثالث للهجرة فنقول: «كان قرن الترف والتسلية، فقد ورث حضارات الفرس والروم، وورث معها كل أساليب اللهو في هذه الأمم وفي الأمم التي اتصلت بها من هند وصين وترك. وتجمعت الأموال وما تستدعيه من نوافل الشهوات والمجون، وأصبح لكل ضرب من ضروب اللهو علم خاص يتقنه أربابه وعلماؤه ويقرب أهله إلى الخلفاء والأمراء...

وأصبحت مجالس الطرب تدخل على المجتمع الرفيع بعرف جديد من الآداب والأذواق وأصبح الأدب أدبها والذوق ذوقها وصارت المنادمة باب السلوك إلى دور الملوك، وسلم الوصول إلى الحظوة عندهم. فهل أحسن هذه الصنعة ابن الرومي؟ وهل وصل؟ لا أظن ذلك. إن نفسيته بعيدة عن مثل هذه الأجواء.

كان عصر ابن الرومي عصر دهاء ومكر وخداع، وشاعرنا أعزل من كل عدة يحترس بها، فكان نقيض الرجل الذي يصلح لمثل زمنه. كان يشكو باستمرار، وكل ذنبه بين الناس أنه من معدن غير معدنهم. وحسب المرء أن يشتهر بالغرابة حتى يصبح المألوف من عمله غريباً.

كان ابن الرومي مستهدفاً لكل من أراد رميه. فعاش معذباً لأنه دقيق، فثقلت عليه صدمات الخيبة حتى ساء ظنه بالناس جميعاً فعاف السعي وانطوى على اليأس. فعلت صرخته حين قال:

لا عذر لي في أسفي بعدها   على العطايا، عفتها، عفتها

فكان هذا صارفاً له عن السعي في طلب الرزق والتروح عن الوطن. فقعد لأن كل البلاد في نظره تشبه بلده، وأن الأخيار والأشرار سواء في قلة إنصافه»[1].

لقد نشأ ابن الرومي على تناقض وحيرة من أمر في نفسه وأمر الناس والحياة، فغدا يحيا في عالم يسيطر فيه الظن على اليقين، وأطياف الأشياء وأشباحها على

(1) حسين الحاج حسن، أعلام في الشعر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ط1 سنة 19993، ص283 - 284.

حقائها، وأحاطت به الشبهة من كل جانب، يعي ما لا يعيه سواه، ويرى ما لا يُرى، ويسمع ما لا يُسمع.

سكنته الوساوس والظنون، فتطير من بعض المشاهد والأشخاص والأحداث، يستدل منها دلالات وهمية واهية.

«أما الطيره أو مرض الوهم والخوف من تصور الأشياء على غير حقيقتها تنشأ من ضعف الأعصاب واختلالها، وهي عند ابن الرومي خلة خاصة ليست ألواناً خاصة لا نجد مثلها عند سائر المتطيرين. فالرجل المصاب باختلال الأعصاب يخاف من كل شيء فيقع في متاهات لا حد لها.

الانسان السليم لا يتطير ولا يتشاءم، لأنه ينظر إلى الأمور نظرة علمية صحيحة والدنيا في نظره خير كلها وليس بينها وبينه جفاء وما دام يفهمها فهماً صحيحاً. فلِمَ يخافُ منها؟ فلا يتسلف الفزع قبل وقوعه، وإذا ما وقع فلا يفرط من الخوف منه، لأنه مطمئن هادئ. فهو أبداً في حالة سلم وأمان. هذه حال الرجل السليم من التطير خصوصاً ومن الخوف والطوارئ عموماً.

أما مختل الأعصاب فالصغائر في حسّه مكبرة والأشباح في وهمه كثيرة، يتخيل فيتوهم فيفزع مما يتخيل ويتوهم. وإذا كان الرجل شاعراً عماده الخيال الجانح والجامح فللطيرة عنده نصيب كبير ومعين لا ينضب من الخلق والابتكار. هذا النموذج من المتطيرين مستحضر للحذر في لحظة، يتوقع للمفاجأة في كل آن، متخوف من كل مجهول غير منظور»[1].

ابن الرومي يبالغ في حذره، وهو يشعر أنه لا مفر له منه حتى يزعم أن الحذر باب الأمان يقول:

فـآمـن مـا يـكـون الـمـرء يـومـاً   إذا لـبـس الـحـذار مـن الـخـطـوب

«وقد يكون للطيرة الرومية أسباب منها: - تداعي الخواطر.

«إن كل من كانت طبيعته الحذر، ومزاجه التشاؤم، يستخرج من الكلمة أو الفكرة غاية ما، تؤدي إليه فيعلل ويحلل حسبما يرغب وكيفما يشتهي، فلكل كلمة عنده ولكل سر مخافة، وهو يتحرك بينهما بسرعة، فيشابه بين الكلمات،

(1) م. س. ن. ص277 - 278.

ويجانسها، ويقابل بين المعاني ومتناقضاتها ولا يشق عليه التعثر بطلبته.

- «وسبب آخر قد يكون له دور في طيرة ابن الرومي هو التذوق الجمالي: فالنفس المطبوعة على تذوق الجمال تفرح وتهلل لكل منظر جميل، وتنفر وتتململ من كل منظر قبيح. ففي المحطة الأولى يشعر الانسان بالفرح والاستبشار، وفي المحطة الثانية يحس بالتشاؤم والإنكار. وعند ذلك يدق الحس وتصبح المسافة قريبة بين النفور والطيرة ويصبح الانقباض نذيراً يثني المتطير ويسد عليه أبواب الأمل القريب»[1].

من الملاحظ أن تداعي الخواطر والذوق الجمالي عند ابن الرومي هما أدق ما يكونان في شاعر آخر. لقد كان يكره القبح ويحسبه ذنباً وعاراً فإذا ما ابتلى الانسان به عليه ستره وإخفاؤه، فهو لا يرى الأحدب أو الأصلع أو الأعور أو غيرهم من المشوهين إلا انقضت نفسه ولازمه الحزن والألم والوجوم.

ويقول العقاد: لا تعوذنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره أو من غير شعره، فإن أيسر ما تقرؤه له أو عنه يبقي في روعك الظنّه القوية في سلامة أعصابه واعتدال صوابه، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنه حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه. وكل ما نعلمه عن مخافته وتغزز حسّه وشيخوخته المبكرة وتغير منظره واسترساله في الوجوم، واختلاج مشيته وموت أولاده وطيرته ونزقه، ثم كل ما نطالعه في ثنايا سطوره من البدوات والهواجس، قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ.

ونقول (نوع الاختلال) لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما تشمله كلمة (الصحة) أو أكثر، فهذا صحيح، ولكن البون بينهما بعيد جداً، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها، ولكن الخلاف بينهما في الأخلاق والمشارب كأبعد ما يمكن بين فردين مختلفين من بني الانسان. فتختل أعصاب المرء فإذا هو جسور عنيد معتسف للأخطار هجام على المصاعب لا يبالي العظائم ولا يحذر العواقب وتختل أعصاب المرء فإذا هو وديع مطيع حاضر الخوف

(1) م. س. ن. ص278.

متوجس من الصغائر يبالغ في تجسيمها أو يخلقها من حيث لم تخلق ولم يكن لها وجود في غير وهمه»[1].

وبديهي أن يكون ابن الرومي من الفريق الثاني وليس من الفريق الأول، يستحضر الخوف ويكثر التوجس ويختلف الأوهام، ومع استعداد ابن الرومي للهاجس في شبابه ومشيبه فقد تمادى به الوسواس في أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة مستأهلة غلبت على أقواله وأفعاله جميعاً فليس له عنها محيص فأفرط في الطيرة.

ويصف عبد العلي الجسماني الحالات العصابية بقوله: «على وجه العموم فإن الشخص العصابي يتميز بعدم القدرة على التوافق النفسي والتوافق الاجتماعي. كما أن العصابي في كثير من الحالات يمثل خطراً على نفسه أو على المجتمع، فهو شخص يكون فريسة لطرق تعبير لا شعورية متكررة على الرغم من رغبته في التخلص منها. فقد يطلب المعونة من نفسه في أغلب الأحوال، والعصابي يتميز بحالات منها:

1 - الشعور بالتعاسة، وقد يشعر بالوحدة وعدم السعادة.

2 - عدم الواقعية في السلوك (دليل على الصراع الداخلي).

3 - أعراض معينة (كالقلق والمخاوف أو الوساوس) وهذا السلوك يتميز بالتكرار القهري، أي أن المريض يسلك السلوك نفسه مرة بعد مرة دون التحكم فيه. وبالطبع فإن هذا السلوك التكراري بدلاً من أن يحل الصراع، فإنه يزيده تفاقماً ويقع المريض النفسي في حلقة مفرغة من الصراع والسلوك المرضي ثم الإحباط وهكذا»[2].

ما قيل عن استجابات عصابية متعددة قد ينطبق على ابن الرومي كما ينطبق على أبي العلاء إلى حد كبير، بعض هذه الحالات هو القلق والخوف.

فالقلق هو أكثر الحالات العصابية شيوعاً في العصر الحالي، وأبو العلاء

---

(1) عباس محمود العقاد: ابن الرومي، المكتبة العصرية صيدا سنة 1982، ص109 - 110.

(2) عبد العلي الجسماني: علم النفس وتطبيقاته الاجتماعية والتربوية، الدار العربية للعلوم 1994 ط1 ص294.

المعري متميز باستجابة القلق وما يصدر عنه من توتر وشكوى دون التعرض إلى مصدر قلقه واضطرابه. والقلق في هذه الحالة عام يغلب على تصرفات أبي العلاء في عدد من المواقف - ويظهر ذلك في شعره - لقد كان لدى أبي العلاء شعور بالتهديد من شيء غير واضح المعالم في العالم الخارجي، وغالباً ما يكون القلق مرتبطاً بالإحساس بالذنب والخوف من تعظيم المعايير الاجتماعية.

أما الخوف وهو يشبه القلق من حيث أنه يهدد كيان الفرد المريض به. وهذا الخوف المرضي يصل إلى درجة غير منطقية من موقف معين: كالخوف من الظلام أو الأماكن العالية أو المغلقة أو الحيوانات أو من العدوى من الأمراض أو المياه. . .

ويروى عن خوف أبي العلاء المعري من المياه وقد عبر عن ذلك بصورة وجدانية عميقة الدلالة على واقعه النفسي، إذ دعاه أحمد بن أبي ثؤابه ليقطع دجلة إليه، ويسمعه مدائحه ليثنيه عنها فامتنع عن اجتياز النهر، خوفاً من السفر في مياهه محتجاً لذلك بشتى الحجج، حتى ليخيل إلينا أن دجلة ليس نهر مياه، بقدر ما هو نهر خوف أو رعب.

ما القصائد التي يُدرّس ابن الرومي من خلالها؟

يقرر المنهج الرسمي ابن الرومي من خلال قصائد في الوصف، والرثاء والهجاء، وينصب الاهتمام ههنا على الهجاء وعلى القصائد المطلوبة منه في كتابي المفيد والوافي.

أ - في كتابي المفيد والوافي

يدرس الهجاء من خلال ثلاث قصائد لابن الرومي: الأولى بعنوان «اللحية الطويلة» وهي محللة والثانية بعنوان «وجه عمر» وهي عبارة عن نموذج للتحليل والثالثة بعنوان «الأنف الطويل» وهي عبارة عن نموذج للتحليل أيضاً.

- القصيدة الأولى (اللحية الطويلة) عدد أبياتها خمسة عشر بيتاً مطلعها

إن تطل لحية عليك وتعرض فالمخالي معروفة للحمير»[1]

(1) المفيد في الأدب م. س. ن. ج2 ص142.

فقد أدى شعور ابن الرومي بالاختلال والنقص - كما ذكرنا - إلى نوع من الهجاء الذي يعتمد في مادته الأولى على الحالات والمضاعفات النفسية. عندما يهجو صاحب اللحية الطويلة، تبدو معانيه سافرة ساخرة قريبة، ولكننا عندما نبحث عن الحوافز التي دفعت ابن الرومي إلى الهجاء تظهر نفسيته وما انطوت عليه هذه النفسية من إحساس حاد بالقلق والتوتر والشعور بالخوف.

لقد كان ابن الرومي ذا جسد هزيل متهالك في مشيته ولقد خيل إليه أن هذه العاهة هي العنوان الكبير الذي يعلن للناس النقص والعجز في الحياة. وهذا الشعور كان يستبد به ويُظهر سويداءه، مُتظلم نفسه ويشعر بالقنوط وما يكاد يلتقي بصاحب لحية طويلة ترمز إلى التكافؤ والعافية حتى يفجع بما وصمته الطبيعة من منكر وهكذا يفهم قوله السابق في صاحب اللحية الطويلة.

ثم إن تشبيه صاحب اللحية بالحمار لا يدل على الاستخفاف والسخرية فحسب بل على الحقد والحفيظة اللذين كانت نفس ابن الرومي تتميز بهما، وكان من شدة نفسه أن مسخت ذلك الرجل حماراً. وهكذا فإن تشبيه اللحية بالمخلاة، كان في الواقع، حيلة نفسية صماء قاتمة، توهمتها وابتدعتها نفس الشاعر لتخفف من وطأة ذاتها ومن شعورها بالبؤس. والقصيدة تجري وفقاً لهذا القرار ثم يقول:

أيما كوسج يراها فيلقى ربه، بعدها صحيح الضمير[1]
هو أحرى بأن يَشُك ويُغرى باتهام الحكيم في التقدير[2]

الكوسج المشوه التكوين، ليس في الواقع سوى ابن الرومي نفسه. وليس ما يتحدث به عن الشك وصحة الضمير سوى نقل لما كان يعانيه من غيظ ونقمة إذ يقابل بين هزاله وعاهاته هو ولحية الآخرين ووفرتها. ومن هنا نرى ابن الرومي وقد انطلق من نفسه إلى الكون، أو بالأحرى قد عمم نفسه على الكون بجعل الاختلال الذي فيها رمزاً للاختلال والشذوذ في الكون جميعاً. فالله يغدق على بعض الناس حتى الفيض والامتلاء، ويُقتّر على الآخرين حتى يلبثوا طيلة حياتهم وهم يشعرون بالفقر والنقص والاختلاف.

---

(1) م. س. ن. ج2 ص142.
(2) م. س. ن. ج2 ص142.

ثم يبدو هذا التحول في قوله:

لـو غـدا حـكـمـهـا إلـي لـطـارت   فـي مـهـب الـريـاح كـل مـطـيـر
ألـقـهـا عـنـك يـا طـويـلـة أولا   فاحتسبها شرارة في السعير[1]

لقد غفل الشاعر عن كل ما شاهده في هذا الرجل، لقد غفل عن اسمه ولقبه وقومه، ولم يتحدث ولم يفطن إلا لطول لحيته، ولم يلفته إلا تدليلها وسيلانها وفيضانها.

وهكذا لا يمكن أن نتفهم حقيقة التجربة التي يعانيها ابن الرومي في هجائه، إلا إذا استقرأنا تصرفه. إن إقتصاره على نعت اللحية بالطويلة دون سائر الأوصاف الممكنة في هذا الموضوع، إنما هو في الواقع، تعبير عما في نفسه من لهفة وشعور بالاسوداد من عدم تشابهه مع سائر الناس. كذلك الأمر عندما يدعو صاحب اللحية أن ينتزعها من ذقنه أو يدعها طعاماً للنار. إن اجتثاث اللحية لا يريح صاحبها بقدر ما يريح ابن الرومي ذاته. والسعير الذي يريد ابن الرومي أن يودعها إياه ليس سعير النار - كما يتوهم لنا - وإنما هو سعير النفس الداخلي عنده، إنه سعير الحسد والنقمة، وما إلى ذلك من عواطف لا تنفك تستعر في نفسه. فابن الرومي يشعر بالأشياء شعوراً حاداً راغماً، ثم يتولى الخيال ترجمة ذلك الشعور بصور ومشاهد خارجية غنية بالتلون والتحول.

القصيدة الثانية وهي عبارة عن نموذج للدرس والتحليل وهي بعنوان وجه عمرو مطلعها:

وجـهـك يـا عـمـر فـيـه طـول   وفـي وجـوه الـكـلاب طـول

في هذه القصيدة يسخط ابن الرومي على عمرو فيبقي خزيه وتحقيره ويجري مقارنة بينه وبين الكلب ويفصل المقارنة. ويفضل الكلب عمرا بصفات عديدة، فيكون عمرو دون الكلب في سلم المخلوقات، فهو لا يملك وفاء الكلب، ولا شيئاً من أشيائه الصالحة. ولا يكتفي بتجريد صاحبه من كل الصفات الحسنة، فهو يتناول أهل بيته، ويصفهم شر وصف فوجوههم للورى عظات وأقفاؤهم طبول، أي أن وجوههم لقبحها تعظ الناس وتغريهم بالزهد، أما أقفاؤهم فتغريهم باللهو بصفعها

(1) المفيد في الأدب العربي، م. س. ن. ج2 ص142.

كأنها طبول. مع العلم أن صفع القفا دلالة على اللؤم والذل والجبن. ثم يعود ثانية إلى المقارنة، وتكون بين عمرو والطلول، ويتشابه عمرو معها تشابهاً تاماً، سواء في الجمود أم في الجهالة، وينتهي الشاعر في هجائه إلى تجريد عمرو من كل معنى وصفة، ليكون مجرد شيء فارغ من أية قيمة وحياة.

بعد هجائه لصاحب اللحية الطويلة وبعد هجاء عمرو صاحب الوجه الطويل، يهجو ابن الرومي في قصيدته الثالثة صاحب الأنف الطويل وهو دبس المؤذن والكاتب في قصيدة تقع في أربعين بيتاً مطلعها:

قولا لدبس شر من يطأ التراب ويرمس

وفي هذه القصيدة صور كاريكاتورية ساخرة مضحكة نظمت بالطريقة والأسلوب نفسهما اللذين نظم بهما القصيدتين السابقتين.

بعد قراءة هذه القصائد الثلاث يتبين:

- استعمل ابن الرومي في هجائه أحقر الصفات والنعوت بالإضافة إلى التضخيم في استعمال هذه الصفات.

- الطابع الكاريكاتوري قد تجلى في تشبيه اللحية بالمخلاة أو الغابة، والوجه الطويل بوجه الكلب والأنف الطويل بالخشام أو المعطس... كما تجلى في إثارة الضحك من هذه المناظر الساخرة الهزلية للحية والوجه والأنف.

- لا يختلف النقاد في تعليل هذا الهجاء الفاحش وبواعثه عند ابن الرومي برد ذلك إلى عيوب منها ضعف الجسد واختلال الأعصاب، يقول عباس محمود العقاد: «قل في هجائه ما شئت من لوم وتهجين وتأفف، ولكنك متى قلت فيه كل ما هو أهل وأرجعت هجاءه إلى بواعثه، لم تجد ثمة شراً داخيلاً ولم تخطئ قط أن تجد الحرج والاضطرار وتشعر بأن قائل هذا الهجاء رجل متألم يدفع الألم عن نفسه وليس برجل السوء الذي يعنيه أن يوقع الألم بغيره ويعتمد إيلام الناس غرضاً له مقصوداً لذاته»[1].

- في هجاء ابن الرومي للناس يظهرهم وكأنهم هم ينعمون بلذة الحياة وهو يتضور جوعاً ويرى بعينين دامعتين محروم القلب، توري نفسه حسرة الشقاء

---

(1) عباس محمود العقاد م. س. ن. ص193 - 194.

الدائمة. وقد عجز عن المقاومة وبات شاحب اللون نحيل الجسم.

- يظهر ابن الرومي في هجائه وكأن الهواجس جنحت به ليفلت أحياناً من منطق الفكر والواقع فيتشاءم ويتطير ويظهر ذلك في عدد غير قليل من عطائه الشعري، يطبعه بطابعه فتعمر بعض قصائده ومقطوعاته وأبياته بخواطر وهمية مؤثرة.

- لقد أولع ابن الرومي بالهجاء والإفحاش وذلك بسبب شهوانية وتهالك على الملذات هذه الشهوانية صيرته عنواناً لزمانه في السفاهة والبذاءة وهونت عليه الأقذع وسوغت له قول الفضائح فأوغل فيها غير مستكره ولا متحرج.

- أما عيبه الغالب فهو اختلال أعصابه وهو العيب الذي تبدأ منه وترجع إليه جميع عيوبه.

أما شاعر الهجاء الثاني، فهو المتنبي.

سبق التعريف به وبتنقلاته في بلاطات الحاكمين في دمشق أو حمص أو اللاذقية أو انطاكيا أو حلب... أو الفسطاط وذلك من خلال كلامنا عن مديحه. أما الآن والحديث يجري عن هجائه فيجري التركيز في هذا المجال على مغادرة المتنبي لحلب وتوجهه إلى الفسطاط في مصر. وقبل الخوض في ذلك نتعرف ولو بإيجاز إلى البيئة الأدبية في الفسطاط ثم إلى الوضع السياسي والاجتماعي العام.

«غادر المتنبي حلب إلى الفسطاط، فاستبدل بيئة مثقفة يمثلها ببيئة مثقفة أخرى. ولقد أجمل الأستاذ بلاشير في كتابه عن المتنبي وصف الحالة العلمية والأدبية في الفسطاط في فقرات قليلة نورد منها سطوراً قبل أن ننظر في حركة النقد التي أحاطت بالشاعر وبشعره في مصر. قال: «لقد كانت الفسطاط في عصر كافور صورة مصغرة لحلب أو بغداد، وكان الولع برعاية الآداب سائداً فيها وإن كان ثمة اختلاف بين حلب وعاصمة الإخشيديين. ففي الفسطاط لم توجد حلقة واحدة وندوات عدة صغيرة منثورة حولها. بل وجدت حلقات عدة كبيرة يختلف إليها الأحياء والشعراء والعلماء في الوقت نفسه، نعم إن أهمها كانت حلقة كافور، ذلك الخصي الذي كان يبدو جواداً أريحياً إن لم يكن مستنيراً»[1].

---

(1) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب م، س، ن، ص175 - 176.

هكذا كانت حال البيئة الأدبية في تصاعد فكري وثقافي، إذ لم يعرف تاريخ الفكر العربي ازدهاراً يفوق ازدهار القرن الرابع الهجري. ذلك القرن الذي ظهرت فيه خير المؤلفات وأروع المصنفات فلسفة وأدباً وشعراً.

هذا الجو المتصاعد فكرياً كان يقابله جو سياسي متهاو يسوده اضطراب، وقلق قائم على تناقض مرير. الناس الشرفاء فيه الذين يحملون المثل العليا يعيشون في فقر وهوان مغلوبين على أمرهم. والناس الأشرار يعيشون برفه يطالون كل شيء. ولم يكن الوضع الاجتماعي والاقتصادي بأفضل من الوضع السياسي «هناك صراعات اجتماعية بين طبقات المجتمع العباسي، فهو في تلك الفترة يتألف من طبقية: طبقة غنية تملك كل شيء وطبقة فقيرة لا تملك أي شيء، طبقة خلقت لتسود وتحكم وتعلو، وطبقة وجدت لتخدم ويعلو عليها الآخرون. فتساءل شاعرنا - وهو من الطبقة الثانية - ما إذا كان يستطيع تغيير واقع ويحقق ما كان يصبو إليه، أم أن ذلك قدر أبدي مكتوب عليه أن يعيشه، شاء أم أبى؟

ولم يعرف الشاعر الجواب وبقي في صراع يتخبط فيه يقذفه نحو إرادة الخير مرة ويشد به نحو إرادة الشر مرات، هل يرضخ للأقدار أم يعاند ويصارع مخالفاً التيار؟[1]

في هذا الوضع السياسي والاجتماعي المضطرب عاش المتنبي في صراعات نفسية داخلية، وصراعات نفسية خارجية في مجتمعه الغريب العجيب. وبقي هذا الصراع والقلق يساور نفس المتنبي كما وصف نفسه في تلك الحقبة:

كريشه في مهب الريح ساقطة   لا تستقر على شيء من القلق[2]

تعددت الآراء في تعليل ذهاب المتنبي إلى كافور، وأكثر هذه الآراء تؤكد غاية محددة وهي طمع الشاعر في أن ينال عند كافور مجداً، لا مالاً، وأن هذا المجد ليس إلا ضيعة أو ولاية يجود بها عليه حاكم مصر.

لا ننكر أن أبا الطيب تطلع في مصر إلى هذه الغاية، لا سيما بعد الذي لقيه من حفاوة كافور الذي فرح لمقدمه ورحب به وأنزله داراً رحبة وأمر رجاله بحسن

---

(1) حسين الحاج حسن، أعلام في الشعر العباسي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط1 سنة 1993 ص333 - 334.

(2) ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، م، س، ن، ص261.

ضيافته والقيام على خدمته، كما خلع عليه غامراً إياه بآيات التقدير والسخاء.

ومع هذا فالمحرك الأول الذي أهاب به إلى أن يقصد كافوراً هو الانتقام لكبريائه الذي أهين في مجلس سيف الدولة مرة، ومرة بعد أن أخلص الود للأمير الذي أحبه صادقاً، ووضعه في مرتبة المثال الذي يحتذى ويعظم.

وليس أدل على هذا الإحساس الدقيق بالذلة - وما وراءها من ندوب الجراح التي لم تندمل - من مديحه الأول في كافور، فمطلع قصيدته:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيا

استهل المتنبي قصيدته متمنياً الموت لشفائه وأن داءً شفاؤه الموت أقسى الأدواء.

وفي هذه القصيدة أفرغ الشاعر آلام نفس أرهقها أن يكون قطاف الوفاء والصدق غدراً وإذلالاً، لأن الجود المصطنع عاجز عن التمويه أو إخفاء الحقيقة الساطعة. ثم خلص الشاعر إلى المدح محاولاً أن ينقع غله الماضي القريب في بحر أمل مرتقب راح يتلمسه في ممدوحه الجديد الذي هز أعماقه بما أظهر من حفاوة في استقباله وتكريم لمقدمه.

«امتدت إقامة أبي الطيب في مصر أربع سنوات ونصف، مدح خلالها كافوراً الإخشيدي بنحو إحدى عشرة منظومة فيها تسع قصائد ومقطوعتان، ومجموعها دون الأربعماية بيت»[1].

لكن كافوراً كان من الرجال الأذكياء، فهم سر إقامة المتنبي عنده، وعرف هدفه كما عرف أنه مدفوع بشهوة المطامع المادية فأخذ يماطله ويغدق عليه الهبات والأموال ليلهيه ويتعبه حتى يستفيد من مدائحه التي بلغت حد المغالاة خصوصاً «أن الشاعر في ذلك الوقت لم يعد ينظر إليه كأجير متملق فحسب، بل صار ينظر إليه في الغالب بصفته مسلياً»[2].

ولما طال الوعد، ملّ المتنبي طول الانتظار، وكان قد أصيب بمرضى الحمى التي أنهكت جسمه، ولم ير رعاية من أبي المسك، الأستاذ كافور، فصمم الرحيل

---

(1) م. س. ن. ص14 - 15.

(2) حسن الأمراني، المتنبي في دراسة المستشرقين الفرنسيين، مؤسسة الرسالة، ط1 سنة 1994 ص41.

من مصر بعد أن اكتملت خطة هذا القرار وعدتّه من المطايا والسلاح والزاد والماء، هيأها مع صفوة من أعوانه، منتهزاً حلول العيد وانشغال القصر بالمراسم والتقاليد، فلاذ بالهروب مبتعداً عن الفسطاط في طريقه إلى الكوفة مسقط رأسه، مخلفاً هجاءه المقذع الذي آلم العبد الذي لم تستطع خيله الحاق به كما فشل رجاله في قطع الطريق فقال بهذه المناسبة دالية المشهورة:

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ماذا يدرس في الهجاء للمتنبي؟ قرر المنهج الرسمي للمتنبي قصيدتين: الدالية المشهورة، وقصيدة ثانية بعنوان: أريك الرضى...

وردت القصيدتان في كتابي الأدب: المفيد والوافي بالأبيات نفسها، الأولى ستة وعشرون بيتاً محللة بست صفحات. والثانية نص للتحليل مؤلف من عشرة أبيات وهي غير محللة.

القصيدة الأولى: دوافع الرحيل من مصر ومن ثم الهجاء:

تباطؤ كافور في استنجاز ما وعد به حين طالبه بولاية. وكان كافور بعد سماعه مديح الشاعر الثاني قد حلف أمام حاشيته بأن يُبلغ مادحه كل ما في نفسه، ولكنه كذب وهو - كما قال المعري - أكذب ما يكون إذا حلف.

وفي اعتقادنا أن علة هذا التباطؤ خوف كافور من انقلاب أبي الطيب عليه وتحوله إلى الهجاء، لا سيما بعد أن أدخل وزيره ابن الفرات مثل هذا التصور في ذهنه.

شيء آخر أوقع النفرة بين الشاعر وأمير مصر هو منع كافور أبا الطيب من الرحيل عندما استأذنه بالذهاب إلى الرملة. فأحس الشاعر بأنه سجين إرادة هذا العبد، فاغتاظ وكبت بفضائه وليس بعيداً أن تكون الحمى التي إصابته سنة 348 هـ من جراء هذا الألم النفسي وحالة التململ...

ففي خضم ذلك الصراع، الذي ارتسمت ملامحه في إخلاف كافور وعده، والخوف من تحوله إلى الهجاء، ومنع الشاعر من السفر إلى الرملة، والمرض الذي ألم به نتيجة لذلك كله، بدأ المتنبي هجاءه لكافور في مطلع وجداني يقول مخاطباً العيد: يا عيد بأية حال عدت علي، أبالحال التي عهدتها من قبل أم حدث فيك أمر جديد. أما الأحبة، فبعيدون عني، فليت أيها العيد بعيد عني أضعاف بعدهم لأني

لا أسر بك وهم غائبون. ولولا طلب العلى، لم أفارق أحبتي ولم تقطع بي ناقة ولا فرس ما أكلفها قطعه من الفلوات. ولولا طلب العلى أيضاً، لم أختر معانقة السيف وأعدل عن النساء والحسان اللواتي يشبهن رونقه في بياض البشرة ونقائها. والمتنبي في صراع مع الدهر لأنه جرد قلبه من هوى العيون والأحباء لما توارد عليه من نوائبه فتفرغ من الغزل واللهو إلى الجد والنصب. ثم يكمل هذا المطلع الوجداني متحدثاً عن الخمرة التي يشربها لا تزيده إلا هماً وسهداً لأن قلبه مملوء بالهموم. بعد هذا المطلع يتفرغ المتنبي إلى هجاء كافور وزمرته الذي نزل بهم ضيفاً فهم لا يقرون ضيفهم ولا يدعونه يرحل في طلب رزقه، وجود الناس عطاء من اليد وجودهم من اللسان بمواعيد كاذبة. إذا همّ الموت بقبض أرواحهم لم يباشرها بيده لشدة نتنها بل يتناولها بعود كما ترفع الجيفة.

ثم يعرّض بقتل الأسود لسيده واستقلاله بالملك بعده، وكيف أن أهل مصر مهدوا له الطاعة وملكوه عليهم، مضيفاً أنه كلما هرب عبد من سيده أمسكه كافور عنده وأحسن إليه لأنه نظيره في الخيانة، فهو إمام الموبقين. ثم يشبه سادات مصر بالنواطير الذين غفلوا عن العبيد فأكثروا من العبث بأموال الناس حتى أكلوا فوق الشبع وأصيبوا بالتخمة والثقل من كثرة الأكل، وكلما أكلوا شيئاً أخلف لهم غيره، وهم مستمرون في نهب أموال مصر. ثم يضيف قائلاً في هجاء العبيد: العبد لا يؤاخي الحر ولو كان في أصله حر المولد لأن من ألف الدناءة والخسة تسقط مروءته ولا يثبت له عهد، والعبد في رأيه لا يصلح إلا بالضرب فإذا اشتريت عبداً لا تنسى أن تشتري العصا معه لتسوقه وتصلحه بها، لأن العبيد أنجاس لا خير لهم، وما كنت أحسب أن أجلي يمتد إلى زمن أتحمل فيه الإساءة من عبد وأنا مع ذلك مضطر إلى حمده. ثم يقول في ما كنت أتوقع إن أبا البيضاء (كافور) يمكن أن يوجد في الخلق إلى أن رأيته يتربع على عرش مصر. ولا توهمت أن هذا الأسود المثقوب يستغوي من حوله من صغار النفوس فيبذلون له الطاعة ويخدمونه بأرزاقهم خسة منهم ورهبا: وهو يمسكني عنده ليمتدح بقصدي إياه فيقول الناس إنه عظيم القدر يقصده مثلي ليمدحه»[1]. وهو يتعجب في هذه الحال قائلاً ما أعجبها حالاً

---

(1) ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، م، س، ن، ص559 - 560 - 561 - 562.

وما أعجب من يقبلها وإنما خلقت الإبل السريعة للفرار من مثلها، وعند هذه الحال يستلذ طعم الموت لأن الذل أمر من الموت.

ثم يتساءل عمن علم كافور من المكرمات، أيتعلمها من قومه وهم أنجاس لا خير فيهم أم يتعلمها من آبائه وهم أرذال لئام؟

فكافور مملوك قد اشتري بثمن إن زيد عليه قدر فلسين لم يشتر لخسته، وهو أحق اللئام بأن يُعذر على لؤمه لعجزه عن المكارم وهذا العذر على الحقيقة تقريع له وتعيير. وكيف لا يعذر كافور على لؤمه وعجزه عن المكرمات، وأهل الجميل يعجزون عن فعله، فكيف يقدر عليه من ليس من أهله.

وحول مضمون النص يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

- المتنبي متهوس بالمجد منذ طفولته، فإنه ظل بعد خروجه من السجن حتى الرابعة والثلاثين من عمره فقير الحال يجوب الأقطار معرضاً نفسه للأخطار والأهوال فلم، ينل من الدنيا مراماً. في هذا الطور من حياته يكثر في شعره ذكر المجالدة والإقدام والفخر بالرجولة، ويقرن ذلك بذم الزمان وأهله والسخط على أولى الأمر من رؤساء وأمراء»[1]

- يقف الشاعر في هذا النص وقفة حساب وما آلمها؛ ينظر فيما وصل إليه فإذا هو عبث في عبث تخرقه شكوى ويلفه حسد. ويبقى مع المواعيد ويعصره طموح وما أقساه؛

أمسيت أروح مثرٍ خازناً ويداً   أنا الغني وأموالي المواعيد

- في هذه القصيدة يتمثل غيظ الشاعر من الماضي، وآماله الكبيرة بالمستقبل، ثم مرارته لفشله، كما تتجلى من خلال هذه المشاعر، عبقريته على أتمها وأوجها مع فارق بعيد في الدوافع النفسية والخصائص العاطفية الصادقة في حلب، والكاذبة في مصر.

- لا بد للدارس من التساؤل: ما دام المتنبي يعلم كل خصائص كافور، ويدرك جيداً أصله وتاريخه وكل ما يدور حوله من قصص وحكايات وأخبار. وهو الذي سماه الأستاذ كافور، وأبا المسك والشمس المنيرة السوداء، فكيف وصفه

(1) أنيس المقدسي: م. س. ن. 353 - 354.

بأجمل الأوصاف وأغدق عليه أجود الأشعار، وما دام يعلم أنه عبد اغتال سيده، فلماذا أمن عنده واستمر سنوات أربع ونصف؟

- ولو طلب إلى المتنبي أن يجيب عن هذا السؤال وبصراحة، أظنه يقول: «الغاية تبرر الوسيلة». فبعد أن فشل الشاعر في تحقيق أمانيه في حلب، أخذ ينشد أي مكان لطلب العلى والسؤدد، فاعتقد أنه في مصر يستطيع تحقيق ما عجز عن تحقيقه في حلب فكان مصيره الفشل ثم اللجوء إلى الهجاء المقذع. وهذا ما يعزز فرضيتنا القائلة بأن مديح المتنبي تكسبي ويدفعنا إلى القول أيضاً بأن هجاءه تكسبي أيضاً.

- من يظن أن كافور شخصية لا تثير إعجاب المتنبي فهو مخطئ لأن الشاعر رأى فيه رجلاً انتقل من العبودية إلى السيادة، وهو، أي الشاعر الأبيض الحر فشل في ذلك وتحطمت آماله في سجن حمص. والسلطة شكلت الكثير من المواقف الاجتماعية التي كانت وراء ثورة الزنج وثورة القرامطة وغيرها. ومن ينظر بعين الباحث العلمي يجد من هذه الثورات منطلقات لسوسيولوجيا الأدب.

- حسب علم النفس الإخلال بالتوازن الوجودي يجعل الحياة غير ممكنة دون حلول، لأنها تولد لدى الانسان توتراً نفسياً كبيراً يتجاوز طاقته على الإحتمال. وهي بالتالي لا توفر الحد الأدنى من الانسجام والتوازن اللذين لا بد منهما كي يستمر في مسيرة الحياة.

لأنه لا يمكن للمرء أن يعيش دون اعتبار ذاتي، دون شيء من الأعتداد بالذات. وهاتان الصفتان حاضرتان في شعر المتنبي إلى أبعد الحدود فخراً وكبرياء واعتداداً بالشجاعة والشاعرية وغير ذلك:

«سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأني خير من تسعى به قدم...
الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم...

ويقول:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم...[1]

- قد ينتج عن اختلال التوازن الوجودي وعن عدم تحقيق الذات حالة مفرطة

---

(1) ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، م، س، ن، ص362 - 363.

من التوتر والقلق. وعندها تبرز الحاجة ملحة لإيجاد حلول لمجابهة هذه الوضعية المأزقية، حلول تعيد بعض التوازن وتؤمن بعض الكبرياء وتجعل الوجود محتملاً ومسوغاً.

يصور المتنبي نفسه وكأنه بطل أسطوري. فهو من الناحية الجسدية قوته مطلقة تأتي بالخوارق وتجابه كل التحديات. وهو في السلاح قمة الخبرة والفروسية... فرسه نادرة وسلاحه لا يتمكن سواه من حمله والقتال به»[1].

- الهجاء عند المتنبي شأن ذاتي له سمات ودوافع تنبع من حوافز النفس الإنسانية التي تلعب في تكوينها الظروف الاجتماعية في بنيتها الأخلاقية والسلوكية التي تتأثر بها جملة عوامل منها الدينية والسياسية وما شابهها.

وانطلاقاً من هذه المعطيات يرتفع التساؤل.

- المنهج أقر نصوص الهجاء في المرحلة الثانوية. ولكن أين موقع التربية والثقافة الأدبية من هذا كله؟ وما الهدف الذي يعمل على تحقيقه على المستوى العلمي في دراسة الهجاء؟

- إن نصوص الهجاء المقررة هي أبعد ما تكون عن التجديد حتى تتسع لتشمل معاني أشمل من تلك التي وضعت من أجلها. هذا فضلاً عن المغزى الإيديولوجي التي تحمله. ألا تجسد هذه النصوص مفارقة واضحة بين الغرض المتوخى منها وبين الدور الذي تشغله في الدراسة الأدبية والعملية والتربوية.

- ألا تمثل هذه النصوص الإشكالية التي يمثلها التراث بين سكون الماضي وحركة التاريخ؟

- هل هذه النصوص وغيرها كافية للثقافة والعلم؟ في الوقت الذي لم تعد فيه الثقافة والعلوم الماماً عابراً ببعض المعارف الشائعة، يتيح لمن يتقن التعبير التصرف بها بشكل يتقدم فيه فهماً ومعالجة للمسائل المتداولة عند الجمهور الذي يتوجه إليه، كما لم تعد تعني التداول البارع لبعض الفكرويات المبسطة المستندة إلى مسلمات وأحكام جاهزة أو إلى تحليلات ومواقف في ظروف وأوضاع تاريخية مباينة للواقع،

---

(1) مصطفى حجازي: سيكولوجيا الانسان المقهور، معهد الانماء العربي، بيروت ط4، سنة 1986، ص112.

أضحت الثقافة قبل أي شيء آخر اطلاعاً على ميادين العلوم، ولا سيما الإنسانية والاجتماعية، وعلى الإنجازات المستحدثة فيها، وتفترض سبراً معمقاً للظواهر المتعددة وقدرة على التحليل والربط والاستنتاج لتقديم وجهة نظر متماسكة ومتميزة.

وهل يتم ذلك دون بلوغ وسائل المعرفة وتملك تقنياتها والدربة على مناهجها والمهارة في استخدامها؟

هذه التساؤلات لا نريد أن نبخس النص الأدبي دوره في التعليم والتثقيف، ويخطئ من يظن أن درس الأدب درس هامشي وأن أثره في الطلاب لا يعدو تهيئتهم لاجتياز الامتحانات والحصول على الشهادة. خطأ كبير أن يقف فهمنا لدروس الأدب عند هذا الحد، لأن للدراسات الأدبية المكانة الأولى في إعداد النفس، وتكوين الشخصية وتوجيه السلوك الإنساني بوجه عام.

ونظراً لأهمية الدراسات الأدبية تجدر الإشارة إلى أهمية اختيار النصوص المناسبة لها مما يتوفر فيها حظ من الجمال الفني والمعاني الرفيعة التي تثير العاطفة وترهف الحس وتذكي الشعور.

إن الأدب مادة ثقافية إنسانية وهو بهذا يستهدف غايات كثيرة نذكر بعضها:

1 - فهم الطبيعة الإنسانية من خلال الإنتاج الأدبي كالغيرة والحب والجشع والغدر والأنانية وغير ذلك... فيتصرف الطالب في حياته في ضوئها.

2 - رؤية الطالب بيئته ونواحي حياته واضحة، بما يجده من قدرة الأدباء على التغلغل في أعماق الحياة وصدق نظراتهم وإجادة تصويرهم لأشياء، كان الطالب يمر بها مراً، ولكن لا يحسها بنظرته العابرة، أو كأنه يشعر بها ويتمنى لو استطاع أن يعبر عنها، ولكن تعوزه القدرة الفنية.

- درس الأدب مجال لتنمية خبرات الطالب في النواحي الاجتماعية والخلقية والسياسية والجغرافية والتاريخية.

فإذا تم اختيار النصوص اختياراً عاجلاً لا يرتكز على أساس سليم ولا يهدف إلى غرض معين، عندئذٍ تفقد الدراسة الأدبية لهذه النصوص دورها الإيجابي في بناء الشخصية وتتحول إلى وسيلة هدم بدل أن تكون عامل بناء؛ والسبب في ذلك

أنه لم يتم اختيارها بشكل جيد لتحمل أفكاراً معينة، مرتبطة بحدث سياسي أو ديني، أو بعثتها مناسبة اجتماعية أو وطنية إذ أن اختيارها يكون قد تم خدمة لمصالح فئة معينة من الناس داخل السلطة أو خارجها، فيلجأ أصحاب الغايات للخداع والتضليل ولا سيما في الأمور السياسية. بمعنى أن تطلق أخبار وشائعات من خلال الشعر، من أجل تحويل الاهتمام عن قضية إلى نقيضها أو عن شخص إلى خصمه. فينقلها السامع كما علمها دون أن ينتبه إلى تضليلها. كما حصل في العصر الجاهلي السياسي يتكئ على عصبية داخلية وعلى منافسة خارجية. هذا ما حصل أيضاً في العصر الأموي حيث كان الصراع على أشده بين الأحزاب عندما كان لكل حزب فصل خاص به. وكان الفصل الخاص بالأمويين أوسع هذه الفصول، إذ كان حزباً سياسياً، وحكومة ذات نظام داخلي وخارجي معاً.

في هذا العصر تشكلت طبقتان من الشعراء استقلتا عن الأحزاب وعاشتا في ظلها، أو متصلة بها أي اتصال (جرير). أما هذا السياق فهو الذي يدفعني للذهاب إلى التساؤل ثم بناء الاستنتاجات التالية:

- لماذا لا يعتني المنهج بهاتين الطبقتين ويختار نصوصاً لشعرائهما في ذلك العصر؟

- لماذا لا يهتم المنهج بالخواطر التي سجلها الأديب لنفسه لتحصيل المتعة النفسية. كالأدب الذي يتناول الطبيعة ويناجي الآمال والأحلام. فمثل هذه النصوص لا ينبغي أن تحجب عن التلاميذ بحجة أو بأخرى.

- وقد يكون السبب في ذلك علاقة السلطة السياسية بالمعرفة وبمعنى آخر فإن الأسباب الحقيقية هي غياب الحرية، التي لا تكمن في تأثيرات العوامل الخارجية وتفاعلها مع البنية الداخلية للمجتمع العربي كما يدعي المنظرون السياسيون والباحثون الاجتماعيون، بل في العلاقة التي تربط بين النظام الأدبي والنظام السياسي.

إن العلاقة بين الشعر والسياسة والاقتصاد هي علاقة جدلية. الأدب يسبق عملية النهوض الاقتصادي ثم عندما يصل النمو الاقتصادي والسياسي للمجتمع إلى ذروته فإن الشعر المعبر عن العادات الشخصية الخاصة بالتحرر والتحضر يصبح غير مناسب، ذلك لأن الأثرياء وأصحاب النفوذ يمكنهم حينئذٍ شراء الخدمات من

الآخرين. كما أن الأطفال سيتلقون تدريبات أقل على الاستقلال، ونتيجة لذلك، تعتري دافعية الإنجاز الفكري حالة من الخمود أو الهبوط، ومن ثم يتوقع حدوث حالة من الأقوال أو الانحطاط الاقتصادي والاجتماعي يخاف المسؤولون معها من التغير نحو الأفضل (كتغيير المناهج).

وبعد الانتهاء من الدراسة نخلص إلى القول: إن هذا الهجاء الفاحش لا أخلاقي وضد مجتمعي والدليل على ذلك أنه تعبير عن الجانب الذي يرفضه الشاعر لنفسه أو لقبيلته وللوجود الشامل. فكيف نعلمه لطلابنا وهو رائز إسقاطي قد يؤثر سلباً على تصورات التلاميذ وعلى توجهاتهم ومشاعرهم؟

- إن المسؤولية في ذلك تقع على المنهج الرسمي للتعليم الذي ليس هو إلا جزءاً من فلسفة تربوية معينة، كما يقع عليه أيضاً تحديد الوسائل المكملة والمنفذة لها، من كتاب يحدد ما سيدرسه التلاميذ في كل صف وفي كل مادة تحديداً دقيقاً، وتأمين الوسائل التربوية المتممة للكتاب من وسائل إيضاح وإعلام وغيره. وهذا ما سندرسه باختصار في الفصل الأخير من الدراسة.

الفصل السادس

مناهج تعليم الأدب العربي
والكتب المدرسية

تمهيد:

إن الأهداف التربوية تأخذ شكلها التطبيقي في المناهج. فأهداف التربية والتعليم تظهر فيها، لذلك تعتبر المناهج الطريق الذي ينتهجه المعلم والمتعلم بغية الوصول إلى الأهداف المرجوة. وبما أن أهداف التعليم في أي زمان ومكان تعبر عن الفلسفة السائدة واتجاهات النظام الاجتماعي القائم، فإن الدولة تحدد الاتجاه الذي في ضوئه تسير تربية الأجيال الناشئة وتعليمها ضمن أنماط تربوية معينة ومعايير حياتية سائدة تريدها هي انسجاماً مع سياستها التربوية وأهدافها القريبة والبعيدة. مع العلم أن الأهداف ليس غايتها بشكل مطلق، بل هي تتغير تبعاً للزمان والمكان وتبعاً لتقدم العلم والتكنولوجيا وهذا كله ينعكس على المناهج.

والمنهج المتبع هو مجموع الخبرات التي تقدمها المؤسسات التربوية المختلفة للدارسين. وهو لا يشتمل فقط على مقررات الدراسة المطلوبة التي ترتبط بها أيضاً أساليب التدريس. أي كيفية إيصال المعلومات على أحسن وجه. فهنا تطرح مسؤولية المعلمين في التعامل مع مناهج الدراسة المقررة، فكل منهج مهما كانت درجة كفايته، وضبط تخطيطه، لا يمكن أن ينتج الأثر المطلوب ما لم يتفهم المعلمون الأسس التي قام عليها، وما لم يدركوا كيفية التعامل معه في ظل الظروف القائمة.

«والمناهج تختلف من بلد إلى آخر، وهذا الاختلاف لا يرجع إلى اختلاف مفهوم التربية والتعليم أو اختلاف في النمو النفسي والجسمي للتلاميذ. بل يرجع إلى اختلاف المجتمعات في نظمها الاجتماعية وفلسفتها في الحياة. فبرامج التعليم

ترتبط بالقاعدة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع لأن المؤسسات التربوية هي مؤسسات اجتماعية. لذا فمن واجب من يقوم بوضع وتخطيط المناهج التعليمية أن يحلل بدقة وعناية القيم الأساسية السائدة في المجتمع. وكذلك أساليب الحياة الاجتماعية والفردية فيه حتى يتمكن من وضع أفضل المناهج التربوية التي تكون منسجمة مع الأوضاع الاجتماعية القائمة. فالتربية عمل اجتماعي يحدث في زمان محدد، أو بعبارة أخرى في نظام اجتماعي معين»[1].

لذلك عبر التاريخ اختلفت مناهج التعليم وتبدلت وتطورت من أجل أن تتلاءم مع التغييرات الاجتماعية الجديدة، وتلبية لمتطلبات الأجيال ومستلزمات الواقع. ومن أهم العوامل التي أدت إلى هذا التبدل والتغيير:

- اعتبارات سياسية وفلسفية سائدة في هذا المجتمع أو ذاك. فالتعليم لا يوجد في فراغ، بل يوجد في مجتمع له نظمه الاقتصادية والاجتماعية والإيديولوجية التي يتأثر بها.

- تأثير الثورة العلمية والتكنولوجية، فالتقدم العلمي والتكنولوجي وازدهار الصناعات أدى إلى إحداث تغيرات في مناهج التعليم لتتلاءم مع هذه التطورات.

- تأثر المناهج بالمتطلبات القومية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وبالمفاهيم والنظريات النفسية الجديدة المتعلقة بطبيعة الانسان وكيفية تعلمه.

- تأثرت بمشكلات المجتمع وخصوصاً في العالم العربي، فإن المجتمعات العربية تجتاز مراحل انتقال، مما أدى إلى خلق بعض المشكلات على أصعدة مختلفة ثقافية سياسية تحتاج إلى حلول لكي تستمر هذه المجتمعات في تقدمها»[2].

المفهوم التقليدي للمنهج

«عندما أنشئت المدارس منذ زمن بعيد لكي تعد الأجيال الصاعدة للحياة، كان

---

(1) وهيب سمعان: ورشدي لبيب: دراسات في المناهج، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1972، ص50.

(2) نعيم حبيب جعيني: السياسة التعليمية في العالم العربي، معهد الإنماء العربي ط1، سنة 1988 ص78.

أول ما واجهها من مشكلات هو: ماذا تقدم لتلاميذها؟ وقد اصطلح رجال التربية على تسمية ما تقدمه المدرسة إلى تلاميذها بالمنهج.

وقد حرصت المدرسة التقليدية على تقديم المعرفة إلى التلاميذ في صورة تيسر دراستها، فشملت الدراسة في كل مرحلة، بل في كل صف عدد من المواد الدراسية. وتناولت الدراسة في كل مادة عدداً محدداً من الموضوعات. وقد ساعدت الكتب المدرسية، عندما عم استخدامها بالمدارس، على تحديد ما يدرسه التلاميذ في كل صف وفي كل مادة تحديداً دقيقاً.

وقد أطلق على مجموعة المواد الدراسية التي يدرسها التلاميذ وما تتضمنه من موضوعات «المقررات الدراسية» وعلى ذلك، فقد كان المنهج مرادفاً للمقررات التي يدرسها التلاميذ داخل الصف استعداداً لأمتحان آخر السنة.

أما ما قد يزاوله التلاميذ من نشاط تلقائي حر، كالنشاط الرياضي أو الهوايات المختلفة بقصد إشباع حاجاتهم الخاصة أو تنمية ميولهم. فكان ينظر إليه على أنه خارج نطاق المنهج»[1].

يظهر من هذا التعريف: أن التربية التقليدية كانت ولا تزال تنظر إلى المنهج على اعتبار أنه مجموعة مواد دراسية مركزة حول الكتاب المدرسي دون ما اعتبار للتلميذ أو للمعلم. وتقتصر على الاهتمام بالناحية العقلية وتهمل ما عداها من نواح شخصية كتوجيه سلوك التلميذ، والاهتمام بالنشاط العملي، وتوثيق الصلة بين المدرسة والمجتمع.

وخلافاً للنظرية القديمة التي كانت تعتبر المنهج سجلاً يتضمن جميع المواد التي يجب أن يتعلمها التلميذ في المدرسة، اتجه رجال التربية الحديثة نحو مفهوم جديد وواسع للمنهج وإلى تلافي العيوب السابقة.

المفهوم الجديد للمنهج

إن الغرض الأساسي من التربية هو بناء الفرد. وهذا الغرض يتم عند المتسوى النفسي للفرد للربط بين شخصيته وإمكانياته الذاتية من جهة، والمجال الاجتماعي

(1) الدمرداش سرحان، منير كامل: المناهج، ط4 سنة 1991، ص3 - 4.

المحلي ومدى الفرص التي يتيحها لتحقيق رغباته من جهة أخرى.

والتربية وسيلة بناء لأنها بمعناها العام تشتمل شتى التأثيرات الاجتماعية التي تشكل في النهاية أسلوباً في السلوك وفي المعيشة.

وعند هذه المستويات التي تعتبر استجابة للمطالب الإنمائية والاقتصادية من جهة، وللمطالب الإنمائية والاجتماعية الديمقراطية من جهة ثانية، يتم اختيار منهج تعليمي جديد يفي بمتطلبات الحياة العصرية يتعدى نطاق المنهج الضيق الذي أعد لفئة معينة من الناس ليدخل مجرد التعليم العام لصالح جميع المواطنين، لكي يعيشوا حياة كريمة ويشاركوا في حضارة القرن الواحد والعشرين وهذا ينسجم في جعل التعليم المهني والتقني أساساً للتعليم كله.

اختيار المنهج الجديد واعداده لا يتمان - في رأي الباحثين - إلا على مبادئ الحرية والعدالة والمساواة التي تقوم عليها التشريعات التربوية في البلدان المختلفة.

بهذا المعنى نقرأ في خطة «لانجفين فالون LANGEVIN WALLON » إن المبدأ الجوهري الذي يجب أن يقوم عليه التعليم الفرنسي هو العدالة. وهذا المبدأ ذو وجهين متكاملين وغير متعارضين: المساواة والتنوع وهو يعني أن جميع الأولاد لهم الحق المتساوي في اكتمال نمو شخصياتهم بغض النظر عن العائلية والاجتماعية والعرقية... إن التعليم يجب أن يوفر للجميع إمكانات نمو متساوية وأن يفتح أمام الجميع باب الحصول على الثقافة، وأن يصبح ديموقراطياً وذلك عن طريق الارتفاع المستمر بالمستوى الثقافي لجميع المواطنين، وليس عن طريق اصطفاء النخبة الموهوبة وعزلها عن الشعب. إن إدخال مبدأ العدالة إلى المدرسة، من شأنه أن يضع كل شخص في المكان الذي تؤهله له قدراته. وذلك لما فيه خير الجميع. إن تنوع الوظائف يجب أن يقوم على مبدأ الكفاءة في أداء الوظيفة وليس على أساس الثروة أو الطبقة الاجتماعية...[1].

نحن اليوم بحاجة إلى مثل هذه الآراء على الرغم من أن صاحبها قد أطلقها منذ أكثر من خمسين عاماً... وهي تعتبر في هذا الحديث نداء يستصرخ الضمائر لاعتماد مبدأ المساواة والكفاءة في اختيار الموظفين وجعل المدرسة تقدم نفسها

---

(1) Langevin Wallon: Projet de reforme (1947) Paris publication de I.I P N page 8-9.

باعتبارها مؤسسة واحدة موحدة لجميع المتعلمين. على أن تكون مفتوحة أمام جميع المواطنين دون استثناء من أجل استمراريتها في عملية التعليم عبر مراحل متدرجة تبدأ من الحضانة والروضة وتنتهي في الجامعة ولا نشترط في اجتياز هذا الهرم التعليمي إلا كفاءة المتعلمين وقدراتهم.

وحتى تتحق هذه الأمور لا بد من منهج تعليمي عصري، وإذا ما فكرنا في بناء برامجه نأخذ بعين الأعتبار أن البشر مختلفون في أشكالهم وصورروهم وأمزجتهم وحاجاتهم وتوقعاتهم وهذا يعني أننا بحاجة إلى مواصفات تربوية مختلفة.

لذلك على المدرسة أن تستجيب لحاجات التلاميذ النفسية المختلفة وإلى توجهاتهم العقلية المتنوعة، أي أن التعامل مع التلاميذ بمرونة يأخذ في الاعتبار كل هذه الاختلافات. وإذا كان هدفنا في النهاية تنمية القدرة على التفاعل والتعامل مع الآخرين، أليس من الضروري أن نهتم بالمهارات الحياتية، بدلاً من المعرفة الجامدة كأساس للمنهج؟

عندئذٍ يمكننا طرح الأسئلة التالية: هل هناك اهتمام كاف بمواهب التلميذ واستعداداته؟ هل هناك مراعاة لميوله وحاجاته؟ هل في المنهج ما يمكن التلاميذ من التعلم عن أنفسهم وعن مجتمعهم والواقع الذي يعيشون فيه؟

«إن المنهج الذي نتصوره ينبغي أن يهتم بالتفكير في حاجات التلميذ الخاصة: الاجتماعية والعاطفية والعقلية التي ستقوده إلى حياة ناجحة في المستقبل»[1].

أي أن الاهتمام بحاجات التلميذ، يعني رفض الأسلوب القديم القائم في مدارسنا، لأن مناهجنا التربوية أعدت في أسسها النظرية والتطبيقية لحل احتياجات عصور مضت، واليوم قد فقدت وظيفتها وفات عليها الزمن. إنها صورة قديمة كما نراها عندما نطالب التلاميذ في دروس الأدب وفي دروس العلوم الاجتماعية خصوصاً: متى حدث كذا، ومتى ولد فلان، وما قاعدة كذا؟... أو عندما نطلب في مادة التاريخ أو الأدب كتاباً لصف البكالوريا يزيد عن خمسماية صفحة يعدلها عشر علامات أو أكثر في الامتحانات الرسمية.

---

(1) أحمد علي الفنيش: التربية الاستقصائية - الهيئة القومية للبحث العلمي ط2، سنة 1992، ص205 - 206.

هذا النوع من المناهج تقليدي يرتكز على اجترار ما تم إنتاجه من المعرفة بدل إتاحة الفرص للمتعلمين لانتاجها، كما يركز على حفظ هذه المعرفة، ولا يدفع التلاميذ - إلا نادراً - إلى التحليل والنقد والتطبيق.

هذا لا يعني ألا تُذكر حادثة معينة، أو حدث عابر غير مهم، فقد يكون ذلك مصدر اهتمام للتلميذ - خصوصاً في تاريخ الأدب العربي - لابأس في أن يتعلمه، ولكن الذي نعنيه هو تجاهل الصلة بين اهتمامات التليمذ والمعرفة البشرية مجتمعة، وعلى أثر ظهور المنحى الإنساني الجديد في التربية الذي كان نتيجة لتطور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، بدأ ربط التربية العامة بالحياة ربطاً وثيقاً. ومن البلدان التي طورت مناهجها التعليمية تطوراً مشهوداً على هذا الأساس. الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأميركية.

ويعرف هذا الاتجاه الذي اتخذه التعليم العام في أرقى مستوياته الحالية بالتعليم، البوليتكنيكي «Polytechnique» أي التقني المتعدد الأوجه أو الجوانب.

ولإعطاء فكرة أوضح عما نحن بصدده، يكفي أن ننظر إلى واقع المدرسة الثانوية في العالم الغربي المتقدم لنجد أن المدرسة الثانوية الشاملة أو ما يقاربها هي النمط الذي يشيع ويعتمد أكثر فأكثر في النصف الثاني من القرن العشرين، وهي عبارة عن مدرسة موحدة تستقبل بعد المرحلة الابتدائية جميع أبناء المنطقة المحلية بدون مباراة أو امتحانات دخول، وتيسّر لهم تعليماً عصرياً منوعاً وديموقراطياً في إطار المنحى الإنساني الحديث؛ ومع قدر كبير متزايد من المرونة والرعاية والتوجيه. ومن الأمثلة على البلدان السائرة قدماً في هذا الاتجاه إنكلترا وأسوج وفرنسا»[1].

وبعد هذا الطرح يمكن تصور المفهوم الجديد للمنهج على الشكل التالي:

- العناية الشاملة بجميع نواحي نمو التلميذ.

- الاهتمام بتوجيه سلوك التلميذ طبقاً للأهداف التربوية المنشودة.

- تهيئة المجال أمام التلاميذ لاكتساب الخبرات المناسبة عن طريق تفاعلهم مع البيئة التي يعيشون فيها.

(1) أحمد صيداوي: التكنولوجيا والتربية، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت سنة 1979، عدد 7، ص126.

- توثيق الصلة بين المدرسة والمجتمع والحياة.

هكذا يصبح المنهج الجديد بمفهومه الواسع، مجموع الخبرات التربوية والثقافية والاجتماعية والرياضية والفنية، التي تهيئها المدرسة لتلاميذها داخل المدرسة وخارجها، بقصد مساعدتهم على النمو الشامل في جميع النواحي وتعديل سلوكهم طبقاً لأهدافها التربوية[1].

إن مثل هذا المنهج يعتمد على حساسية المدرّس لاحتياجات التلميذ في وقت معين وليس على التعليم القائم على أسس الوعظ والتوجيه بصورة مسبقة.

ومهما كان الأمر - تقول انجيلا ميديستي - «فعلينا أن نجابه المناهج المفروضة على الطالب في المدرسة والتضحية في سبيل تربية صحيحة، ولكي تكون هذه المناهج مطبوعة بالطابع المهني يجب ألا تكون بعيدة عن الصواب وأن تكون ضمن شروط ضرورية من الوجهة النفسية بالنسبة للتلميذ»[2].

وكما تشدد «انجيلا» على أن تكون المناهج مطبوعة بالطابع المهني التطبيقي تشدد من جهة ثانية. «على منح قيمة عظيمة في التجديد التربوي إلى الأساليب وهو أمر طبيعي، إذا ما فكرنا بأن التربية ككل الأعمال التطورية التي تسعى إلى إطالة الحياة واستمرارها»[3].

واقع المنهاج اللبنانية

«إن العرض التاريخي لمسيرة المناهج اللبنانية، يطلعنا على بعض الحقائق المهمة التي لها تأثيراتها على أكثر من صعيد، إذ من المعلوم أن هذه المناهج لم تولد دفعة واحدة، وإنما اكتملت في مرحلتها الأولى تحت ظل الانتداب الفرنسي، حيث كانت عبارة عن نسخة مشابهة للمنهاج الفرنسية، ولتأكيد ذلك، نورد الاعتراف الذي أقر به وزير المعارف السوري محمد كرد علي سنة 1932، حيث

---

(1) الدمرداش سرحان: منير كامل: م. س. ن. ص 6 - 7.

(2) انجيلا ميديستي: التربية الحديثة، تر. علي شاهين: منشورات عويدات، بيروت، باريس ط2، سنة 1977، ص28.

(3) م. س. ن. ص33.

كشف الأسباب الحقيقية لتعديل البكالوريا اللبنانية والسورية ورد ذلك إلى التكيف مع ما طرأ من تعديل على زميلتهما البكالوريا الفرنسية سنة 1931»[1].

إذا كانت هذه المرحلة تشكل الصورة الأولى للمناهج اللبنانية، فإنها تعتبر طبيعية لو أنها زالت مع زوال المنتدب، ولكن أن تترك بصماتها العريضة على مجمل الحياة فيما بعد، اعتبر أمراً غير جائز أو مقبول وها هي مناهج سنة 1946 على الرغم من بعض التعديلات الطفيفة التي طرأت عليها بعد الاستقلال بقيت مشابهة للمناهج الفرنسية في كثير من الأمور.

أما المناهج الحالية (القديمة) فلم تخرج عن هذا الخط، وهنا يمكن القول إن التطور التاريخي للمناهج اللبنانية كان أقرب إلى التعديل الطفيف منه إلى التغيير الجذري لأن مسيرة المناهج لا زالت سائرة في خطها القديم، والاتجاه نحو الحياة المستقبلية وما يتطلبه من تغيير أو تعديل مستمرين في المناهج الدراسية مما يتوافق مع حاجاتنا ويجاري التطورات الجديدة التي لم تتم بعد. وهذا ما نأمله من مناهجنا الجديدة التي لم تصدر بعد ولم تأخذ حيز التنفيذ. وخير دليل على ذلك، هذا الأنفصال الذي نلاحظه بين مضامين مناهجنا وواقعنا المعاش.

يقول حسان قبيسي في «قراءة سوسيولوجية للمدرسة الرسمية»: «ونحن نعلم أن المناهج التعليمية في لبنان حتى يومنا هذا هي مناهج وضعت في أساسها في الثلاثينات من هذا القرن، وآخر تعديل جوهري لها كان في العام 1970. وبديهي القول إن هذه المناهج أصبحت لقدمها، غير مناسبة. ونأمل أن يكون الاشتغال الجاري حالياً على تطويرها وتغييرها سليماً. ونحن نعلم أن النص الدستوري أولاً والقانوني فيما بعد يلزم كل المدارس في لبنان التقيد بتلك المناهج»[2].

أهداف التربية من خلال منهاج التعليم اللبنانية

«يمكن تحديد أهم أهداف التربية في لبنان وانعكاساتها على المضامين التربوية

---

(1) شوقي أبو حيدر: المجلة التربوية، مناهجنا التعليمية، المركز التربوي للبحوث والإنماء العدد1 سنة 1983، ص72.

(2) حسان قبيسي: قراءة سوسيولوجية للمدرسة الرسمية مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، عدد88 سنة 1997 ص179.

من خلال النصوص القانونية والتشريعات التربوية، وبصفة خاصة من خلال المرسوم رقم 7001 تاريخ أول تشرين الأول 1946 رقم 9099 تايخ 8 كانون الثاني 1968 حيث لا يزال المرسوم الأخير مع تعديلاته معمولاً به حتى اليوم، حتى تأخذ المناهج التي هي قيد الأعداد المجري القانوني في اللازم.

فالمرسوم رقم 7001 تاريخ 1/1/1946 حدد الغاية من مرحلة التعليم الثانوي بأنها تكمن في إعداد النخبة الموهوبة من أبناء الأمة إعداداً ثقافياً عميقاً، للاضطلاع بمهام التوجيه الصحيح في شؤون العقل وتحمل المسؤوليات الكبرى في الحياة العامة، والأخذ بالاختصاص البصير في فروع التعليم العالي.

وعلى هذا كان للتعليم الثانوي، وله وحده، أن يقود النخبة الموهوبة من النشء اللبناني إلى عمق النظر وقوة البرهان وسداد الحكم في اتباعها الفرع العلمي - الرياضي، وإلى دقة التوجه الحسي وضبط الخيال وسلامة الذوق وشمول الانسان في اتباعها الفرع الأدبي - الفلسفي[1].

مناهج الأدب العربي في المرحلة الثانوية

بعد الاطلاع على مناهج الأدب العربي، وبعد التعرف إلى أهداف التعليم الثانوي من خلال المراسيم والنصوص القانونية يمكن التساؤل:

هل دراسة الأدب العربي الذي قرره المنهج تفي بالغرض، وتقوم بمهام التوجيه الصحيح وتعزيز الشخصية وتنمية المهارات والمعارف؟.

هل هذه الدراسة كما هي عليه تحقق الذات وتعمل على بناء العلاقات الإنسانية وتضبط الخيال وتهذب الذوق؟

هل هذا الأدب بنصوصه الحالية يتلاءم مع روح العصر ويعبر عن أماني النشء الطالع ويلبّي احتياجات المجتمع المستجدة؟

هذه التساؤلات وتساؤلات أخرى كثيرة يمكن أن تطرح، وتصور الإجابة عليها قد يصبح سهلاً عندما نبدي بعض الملاحظات حول منهج الأدب العربي الحالي.

(1) جورج المر: مناهج التعليم الثانوي: المجلة التربوية المركز التربوي للبحوث والإنماء العدد الأول 1982، ص6.

من هذه الملاحظات:

- إن منهج الأدب العربي منذ وضعه إلى اليوم وعلى الرغم من جميع تعديلاته الشكلية قد يعطي نتائج مغايرة لما يظن أنه وضع من أجلها.

- إنه عبء ثقيل على التلميذ المحب - أصلاً - للأدب، فهو ينفره ويثقل ذاكرته ولا ينمي عنده حس الجمال والذوق، بل يضعف روح المبادرة ويطمس في نفسه الاستعداد الطبيعي للكتابة التي كثيراً ما تظهر بوادرها لديه في المرحلة التكميلية.

- هذه الملاحظة هي فرضيتنا بحد ذاتها في هذا المجال وقد تحقق جانب منها. من يطلع على مناهج الأدب ويقابل بين أول برنامج موضوع سنة 1929، وبين البرنامج الحالي، لا يجد سوى تعديلات كمية، فمرة تضاف مواضيع، ومرة تحذف مواضيع أخرى. وهذا أقرب إلى تراكم معلومات جغرافية وتاريخية ونوادر وأقاصيص وتفاصيل، تغرق فيها النصوص وتتشوه، كما تغرق شخصية المعلم والتلميذ.

- لا نؤخذ بالإعلان في التوجيه العام. «ينطلق هذا المنهج من إعتبار النص الأدبي الأساس الأول في تدريس الأدب في المرحلة الثانوية. فالكتب المدرسية قد لا تطبق هذه التوجيه بل هي تغرق في مقدمات تاريخية وفي خصائص عامة، ولا يعود النص المطروح إلا حجة أو مناسبة للانطلاق منه والأسترسال في خواطر وتداعيات وإعتبارات عامة لا تفيد شيئاً في فهم النص وتحليله وتذوقه، بل هي تطمسه، عدا أن الأحكام والملاحظات تكاد تتكرر هي ذاتها من نص إلى آخر.

- الدليل الواضح على نقص هذا التوجيه هو الامتحانات الرسمية في مادة الأدب العربي حيث لا يشكل تحليل النص إلا نسبة ضئيلة من مجموع الأسئلة المطروحة.

- «إن المنهج بشكل عام لا يتخذ قيمته إلا في التطبيق، من هنا الطابع الذاتي لكل منهج مهما صبا إلى الموضوعية حتى صميم المواضيع العلمية. إن مدى صلاحيته يكمن في القدرة على إثارة التساؤلات الجوهرية، أكثر مما يكمن في وهم الوصول إلى حقائق نهائية. حيت يتخذ طابع الدستور أو العقيدة أو المقياس الثابت فيصبح حاجزاً في وجه المعرفة. يقول بوبر popper إن النظرية العلمية هي علمية

لأنها تتعرض للنقد، أي لإمكان برهان بطلانها»[1].

- مناهج الأدب العربي تكاد تكون خالية من تحديد الأهداف إلا من بعض الإشارات العابرة المتعلقة أحياناً بطريقة التدريس.

- غزارة مادة الأدب العربي وفوضى توزيعها وحرص المنهج على شمول كل ما جاء ذكره في الأدب تقريباً قديماً وحديثاً دون الأختيار والتعمق في البحث، ومن الغريب أنه على الرغم من التعديلات المتكررة فقد ظلت المناهج أسيرة هذه النظرية.

- ما زال الحفظ والتركيز على المعرفة يتحكمان بالمناهج على الرغم من المحاولات لتخطي هذه النظرية باعتماد النص الأدبي أساساً للدراسة بغية الوصول إلى التذوق الأدبي والحسي الجمالي.

- في المنهج الحالي للأدب العربي تنعدم الصلة الهادفة بين مرحلة ومرحلة من مناهج التعليم.

- انعدام الاهتمام بمادة الأدب المقارن، لما لهذه المادة من أهمية في توسيع آفاق الدارس تدل هذه الملاحظات على منهج الأدب العربي على سلبية هذا المنهج وعلى الصورة القاتمة لهذا المنهج، ولكن ذلك لا يعني أنها خالية من بعض العناصر الإيجابية.

كيف ينبغي أن تكون هذه المناهج؟

إذا كنا نملك تصوراً لمناهج جديدة فإننا لا ندعي أنه باستطاعتنا تغيير الأمر برمته. لأن المناهج جزء من الأزمة التربوية العامة ومعالجتها لوحدها يبقى الأزمة قائمة.

لا بد إذاً في محاولة حل الأزمة التربوية من التركيز على المنهج لأنه من أولويات الأزمة التربوية. وفي محاولة لوضع خطة تربوية جديدة يجري التركيز على:

أ - إعادة بناء مناهج التعليم من الروضة حتى نهاية التعليم الجامعي، ولا يمكن في هذا المجال «اعتبار النظام التربوي مصنعاً لأنتاج المناهج هذه كما تصنع

---

(1) المجلة التربوية مركز البحوث والإنماء - العدد الثاني سنة 1982، ص20.

البضاعة. إن اتخاذ هذه القرارات خلاصة للتحركات أو الضغوط التي تعززها التحركات الفكرية والاجتماعية في القاعدة. ولهذا فمجال مشاركة الهيئات العلمية والشعبية قليل أو معدوم في وضع هذه المناهج[1].

ب - التوجه في منهج اللغة العربية وآدابها إلى تخفيف الحشو التاريخي والتركيز على إتقان اللغة العربية إلى جانب تعليم الآداب. فتلميذ البكالوريا هو أقل قدرة على التعبير الصحيح بلغته الأم عند نهاية المرحلة الثانوية، منه عند انتهاء المرحلة المتوسطة. أما السبب في ذلك فيعود إلى أمرين:

الأول: غياب الدروس اللغوية عن مناهج الأدب العربي.

الثاني: صعوبة اللغة العربية. فالتلميذ العربي يتعلم ليقرأ بينما التلميذ الأجنبي يقرأ ليتعلم.

ج - في كل فن من الفنون الأدبية تدرس النصوص بالمستوى نفسه والتركيز نفسه لدى جميع الشعراء المطلوبين في المنهج، دون الالتفات إلى طبقة الشاعر أو قبيلته أو دينه أو مستواه الإجتماعي والإقتصادي.

د - أن توضع أهداف واضحة لتدريس مادة الأدب العربي وفي رأسها الإهتمام بالإنسان وأبعاده المختلفة: الذاتي والخاص، الإنسان ومجتمعه، الإنسان والقضايا الوطنية، وقضايا الحريات الإنسانية والكون.

هـ - أن تهدف مناهج الأدب إلى التذوق الفني لا إلى تكديس المعارف وحفظها عن ظهر قلب.

و - التركيز على عصر النهضة والعصر الحديث لما للأدب في هذين العصرين من اتصال بالواقع المعاش، ثم العمل على الاستفادة من آثار الأدباء الأحياء..

ز - أن يجري التركيز في دراسة الأدب العربي على الموضوعات الوطنية والاجتماعية والأخلاقية والبيئية...

ح - من خلال دراسة الأدب العربي يستحسن تعريف التلاميذ بروائع الأدب العالمي ومقارنة هذه الروائع بمثيلاتها في الأدب العربي.

---

(1) نعيم جعنيني: السياسة التعليمية في العالم العربي، معهد الإنماء العربي ط1، 1988، ص88.

ط - إدخال الدراسات الحديثة وتحليل النصوص كالدراسات السوسيولوجية والسيكولوجية وتحليل المضمون وتفكيكها ثم إعادة صياغتها.

ي - الاهتمام بالنصوص الأدبية التراثية، ولكن هذا الاهتمام لا يكون على حساب المواد التعليمية والتطبيقية، خصوصاً أننا نعيش بداية القرن الواحد والعشرين قرن الحضارة والعلم والتكنولوجيا التي تحتاج إلى أجيال مزودة بفيض من العلوم والمعارف، قرن ثورة الاتصالات المدهشة والتي حولت العالم إلى قرية صغيرة.

يا - إعادة النظر في النصوص المطلوبة في المرحلة الثانوية بما ينسجم مع مدة السنة الدراسية والمستوى العلمي، بمعنى أن مناهج الأدب واسعة ومطولة ومحشوة بمعلومات كثيرة لا حاجة لها أحياناً.

يب - إن المناهج الجيدة التي تعبر عن حاجات الناس، تحتاج إلى وسائل صالحة لتطبيقها: من وسائل إيضاح وتجهيزات ومختبرات ووسائل تطبيقية مختلفة تساهم في وضع فعالية ومستوى العملية التربوية للمتعلمين في رأس هذه الأساليب.

يج - البناء المدرسي الصالح بحيث تتوافر فيه الشروط الهندسية والصحية والتربوية.

يد - المعلم ورفع مستواه الثقافي ثم إعداد كادرات من المعلمين المهيئين تربوياً لهذه المهنة، ثم رفع المستوى المعيشي ليسنى لها التفرغ لعملها.

يه - الوسائل وهي كثيرة وعلى رأسها الكتاب كمرجع أساسي للتلميذ مع الوسائل المتممة له من كتب رديفة للمطالعة ووسائل إعلام من إذاعة وتلفزيون ونشرات وغيرها. مع العلم أن التعلم وظيفة من وظائف الكائن البشري، يحصل بالاكتساب وبدونه، وبالمدرسة وبدونها، وبالكتب وبدونها.

يو - إن التربية الحديثة أكدت على أهمية العناية بتربية الفكر وتربية الجسد والتربية الجمالية والتربية الخلقية والتربية المهنية وسواها من جوانب تربية الشخصية، دعيت إلى تكوين «إنسان» لا إلى تكوين مجرد «علاّمة» يحمل هامة ضخمة من المعارف فوق جسم هزيل وعاطفة ضامرة وإحساس فني متبلد وخلق مضطرب وقدرات مهنية وعملية مفتولة.

وفي ظني، بدل أن يتعلم التلميذ كتاباً في الأدب - مثلاً - من الخير له أن

يقبل على بحث شخصي حول العصر أو الأديب الذي يريد معرفته. صحيح أن مثل هذا البحث لا يتم دون ما تخبط، غير أن هذا التخبط نفسه مفيد، فهو يجعل الباحث يتصل بعدد كبير من الكتابات ويفتح آفاقاً على مئات الموضوعات الدراسية الأخرى التي لا تقل أهمية عن موضوع البحث الأصلي، والتي تكون مناسبة للرجوع إلى المصادر والمراجع، إلى أن يحيا الباحث الماضي بخياله.

إن مثل هذا البحث يمكّن التلميذ من أن يعمل عمل ناقد أو مؤرخ لا عمل متعلم فقط.

الكتاب المدرسي (كتاب الأدب العربي في المرحلة الثانوية)

إن كل دراسة أدبية تطمح إلى اكتساب طابع إجتماعي يجب أن تتناول واحدة من ركائزه الثلاث أو جميعها معاً وهي - كما بينا سابقاً - الكتاب أو النتاج الأدبي، الكاتب، والقارئ. .

وبما أن الدراسة تتناول بعض نصوص الأدب العربي، صار محتماً عليها أن تتناول الكتاب المدرسي الذي يحتوي هذه النصوص والتي يقررها المنهج الرسمي. .

التلميذ لا يهتم بالمنهج كأهتمامه بالكتاب المدرسي، فهو يدرس الكتاب وما يحتوي هذا الكتاب . فللكتاب المدرسي إذاً أهمية خاصة في مجتمعنا، حيث يشكل الوسيلة الوحيدة للتعليم في المدارس الرسمية والخاصة، لأن هذه المدارس ليست على غنى بالوسائل التعليمية الحديثة المستعملة في مدارس البلدان المتقدمة. .

«كذلك بالنسبة إلى المعلم ولو بدرجة أقل؛ فالمعلم يعرف ما هو المطلوب في المنهج، ويملك من المعارف ما يتعدى مضمون الكتاب أو هكذا يفترض فيه، ولكن يبقى الكتاب، وعلى الرغم من كل ذلك، البوصلة التي يهتدي بها فيما يعلم. بهذا المعنى يصبح الكتاب المدرسي تجسيداً للمناهج، كما يصبح القاعدة التي تلتقي عليها اهتمامات التلميذ باهتمامات المعلم»[1].

---

(1) راجع، منير بشور، بنية النظام التربوي في لبنان، المركز التربوي للبحوث، بيروت، 1973 ص185.

لكن كيف ندّرس، وأي كتاب نختار، وهناك المئات من الكتب؟ وما هي النواحي التي ينبغي مراعاتها في اختيار الكتاب المدرسي؟.

هل لدى الدولة سياسة خاصة للكتاب المدرسي؟ هل تحدد الدولة أو وزارة التربية الكتب الواجب استعمالها في المدارس الرسمية والخاصة؟.

«إن السياسة المتبعة بصدد الكتاب المدرسي هي جزء من السياسة العامة التي تتبعها الدولة في الميدان التربوي. فبالنسبة إلى المدارس الرسمية، تحدد وزارة التربية بتعاميم أو بمذكرات صادرة عن المدير العام الكتب الواجب استعمالها. أما في المدارس الخاصة فحرية اختيار الكتب، هي مبدئياً، حرية مشروطة. أما عملياً فتكاد تكون مطلقة.

في سنة 1949 صدر مرسوم ينص على تأسيس لجنة في وزارة التربية تدعى لجنة الكتاب المدرسي يرئسها المدير العام للوزارة، وقد حددت المادة الأولى مهمة اللجنة كما يلي:.

أولاً: النظر في جميع الكتب المدرسية لتقرير ما يصلح تدريسه في المدارس الرسمية، ومنع ما لا يجوز استعماله في المدارس الخاصة..

ثانياً: تحديد أسعار الكتب واعتماد الطرق الفعالة لمنع الاستغلال أو المضاربة مما يؤدي إلى الانحطاط في مستوى التأليف.

ثالثاً: درس وتقرير الطرق التي من شأنها تحسين التأليف المدرسي ورفع مستواه، عن طريق إنشاء لجان للتأليف ومنح مكافآت مالية»[1].

كما يظهر من أعمال هذه اللجنة أنها حددت الشروط التي يجب مراعاتها في اختيار الكتب المدرسية، من جهة صحة المعلومات ووضوحها وكفايتها، ومدى تلاؤمها مع قدرة الطالب، وانسجامها مع روح المنهج الرسمي. أما طريقة التأليف، فيراعي فيها التسلسل المنطقي للأفكار، من تبويب وتفصيل ورسوم تتوافق مع المواضيع المدرجة في هذه الكتب، كما يراعي شروط تتعلق بإخراج الكتاب، من حيث جلاء الطبع ونوع الحروف ولونها وجودة الورق والغلاف وكفاءة المؤلف ومؤهلاته..

---

(1) منير بشور بنية النظام التربوي في لبنان، م، س، ن، ص186، 187.

بعد هذه اللجنة، أنشئ قسم جديد في وزارة التربية سنة 1959 يسمى مصلحة إعداد المعلمين والأبحاث التربوية. كما أهتم هذا المركز في قسم منه بالكتاب المدرسي والمنهاج.

ثم توالت اللجان والتعاميم 1969 تحت ضغط المطالبة وأرتفاع الأصوات المطالبة في أوساط الرأي العام، داعية الدولة إلى اتخاذ إجراءات حول الكتاب المدرسي لجهة تخفيف السعر..

«وفي سنة 1970 أنشئ المركز التربوي للبحوث والإنماء وهو المركز الذي يرسم جانباً مهماً من سياسة الدولة التربوية ومضطلع بجميع المهام التي أوكلتها إليه القوانين والأنظمة النافذة في حقول التخطيط والأبحاث والدراسات والإعداد والتدريب وكل ما يتعلق بالتقنيات التربوية ضمن إطار الإنماء التربوي المتكامل»[1].

أما الكتاب المدرسي الوطني فيعد من أبرز منجزات هذا المركز. ونظراً للإمكانات البشرية والمادية المتاحة لهذا المركز المرموق، من المفروض أن يصبح أفضل مؤسسة لتأليف الكتاب في لبنان لأن من أهدافه الأساسية معالجة ظاهرة الغلاء. فالكتاب المدرسي كان قبل تأسيس المركز التربوي في مطلع السبعينات - وعلى الرغم من اللجان التي أنشئت - سلعة تجارية تخضع لقوانين العرض والطلب، حتى أصبح الكتاب المدرسي وكأنه إحدى المواد الكمالية، علماً أنه بعرفنا التربوي ما هو إلا وسيلة تعليمية ضرورية وفي طليعة الوسائل التربوية التي تعتمدها المدرسة.

هنا يمكننا التساؤل حول مركز البحوث والإنماء؟.

إلى أي حد استطاع المركز التربوي حل مشكلات الكتاب المدرسي في لبنان؟

الجواب المحتمل على هذا السؤال هو ما تتضمنه الفرضية السابقة: أي أن المركز التربوي نجح إلى حد بعيد وذلك بما لديه من إمكانات بشرية ومادية هائلة في حل مشكلة الكتاب المدرسي خصوصاً في المدارس الرسمية في المرحلة الابتدائية وجزء من كتب المرحلة المتوسطة. «بفضل هذا المركز حافظت الكتب المدرسية الوطنية على أسعارها المنخفضة ضمن الشعار المعلن: «جودة في الكتاب

---

(1) جورج المر: الإنماء التربوي، المركز التربوي للبحوث والإنماء بيروت، ج2، 1991 ص5.

وتدن في السعر». وفق هذه الأسس، ومن تلك المنطلقات يعمل المركز التربوي جاهداً على متابعة إنتاج الكتاب المدرسي الوطني ليؤمن للتلميذ اللبناني، لكل تلميذ، كتاباً مدرسياً جيد النوعية، وبالوقت ذاته متدني السعر»[1].

لكن على الرغم من الجهود الحثيثة التي بذلها المركز التربوي ولا يزال يبذلها، لماذا توقف عن تأمين كتب المرحلة الثانوية بالمواصفات التي أمن بها كتب المرحلة الابتدائية وقسماً من كتب المرحلة المتوسطة؟.

إن المركز التربوي اليوم، يقوم بتخطيط المناهج الجديدة في كل المواد التعليمية، في محاولة للتغيير والتحديث والتطوير نحو الأفضل، ونأمل أن يكون الاشتغال الجاري حالياً سليماً يصل إلى أهدافه بأقصر الطرق. وبالطبع بعد الانتهاء ستصدر كتب جديدة في كل المواد تجسد هذا المنهج الجديد.

ما يهمنا في هذا السياق هو مادة الأدب العربي في المرحلة الثانوية التي يجسدها عدد غير قليل من كتب الأدب العربي، وأكثرها اعتماداً في المدارس كتابان: المفيد في الأدب العربي، والوافي في الأدب العربي؛ - كما مر سابقاً - وفي وصف شامل لهذه الكتب في المرحلة الثانوية، أنها تقدم نماذج من الأدباء لكل مرحلة كما اقتضى المنهج الرسمي وهي تتفق أيضاً في معالجة الموضوعات حسب منهجية واحدة وبعدد من الصفحات، يكون - في أكثر الأحيان - متطابقاً - كما في السابق - في نصوص الغزل أو المديح. أما الفارق فغير جوهري بين هذه الكتب، لأن النماذج المعروضة للتحليل، قد تختلف في الشكل من كتاب إلى آخر حسب مزاج المؤلفين..

أخيراً لا بد من الإشارة إلى أن اعتماد معايير علمية في تحديد منهجية جديدة في تأليف هذه الكتب ومراعاة الجودة والمستوى هو بدون شك في صلب العملية الاقتصادية التربوية التي تدخل في نطاق سوسيولوجيا الأدب.

(1) جورج المر، الإنماء التربوي، م، س، ن، ص75.

الخاتمة

إذا كان المأخذ على مدرسة النقد الجديدة أنها تنصرف عن المضمون إلى الإطار فتدرس ظروف الشاعر والقصيدة والبيئة، وتتجاهل ما فيها من جمال يجعل الأثر الفني غنياً، فإن المأخذ على الألسنية أنها تعزل الأثر الأدبي عن محيطه عزلاً تاماً، مكتفية بدراسة مظهره اللغوي، أي تفصله عن جذوره التي يمكن أن تسهم كثيراً في فهمه وحتى في فهم الأساليب التي استخدمها الأديب لأداء رسالته.

هكذا نجد وجهات النظر في الدراسة الأدبية مختلفة ومتعارضة أحياناً يقوم بينها صراع، وحتى الخطين الكبيرين الذي يقول أحدهما بالإنتاج الفني للمتعة والجمال المطلق، ويقول الآخر بإلتزام الأثر الأدبي لأغراض الجماعة، فإن وجهات النظر تتكامل فإذا ما تعاقبت أساليب الدراسة المختلفة على الأثر الأدبي، أي إذا نظر إليه من الناحية التاريخية والنفسية والاجتماعية واللغوية والأسلوبية فسيتكشف كل ما في هذا العمل الأدبي من غنى.

وإذا ما تجاوزنا الفهم الضيق لحدود الدراسة الاجتماعية للأدب رأينا أنها تحتوي جميع الدراسات الأخرى، فالتاريخ العام والوضع النفسي والظرف البيئي واللغة، جميعها عناصر اجتماعية ترتبط بخطوط البيولوجيا والاقتصاد.

أخيراً تظهر هذه الدراسة كمحاولة للتقدم خطوة جديدة في ميدان الدراسات الأدبية في ضوء الحقائق الاجتماعية. والمؤكد أن محاولات مشابهة قد سبقت هذه الدراسة في اللغة العربية والواقع لم تستفد كثيراً من علم الاجتماع وعلم النفس، فضلاً عن أن ميدان التطبيق كان ضيقاً من جهتة، وقاصراً في الغالب على ذات الشاعر التي انطمرت في أحيان كثيرة تحت تراب المناسبات ولا سيما مناسبات

المديح والهجاء، وبرزت عارية لا يسترها ستر أو بقية من ستر تحت أضواء مناسبات أخرى ولا سيما مناسبات الفخر، وكأنما كتب على هذه الذات أن تبقى خرساء لا تنطق بكلمة.

لقد كانت هذه الدراسة أكثر اتجاهاً إلى الإشكالية والاعتراض منها إلى التأكيد. ألا أن الاعتراضات التي ستثيرها ستتناول الروح التي تحركها أكثر مما تتناول الوقائع التي تعرضها فقد يقال مثلاً: في مقابل هذا القدر الكبير من علم الاجتماع المستعار، ماذا بقي من الأدب ومن الدراسة الأدبية؟

يمكن قبول الاعتراض، ولكن يمكن الإجابة عنه، بأن فهم الأدب هنا هو كما قرره المنهج الرسمي وليس كما ينبغي أن يكون، كما يتعاطى معه التلاميذ في كتب الأدب وهو عبارة عن منتخبات مجتزأة مختلفة عن النصوص الأصلية في الدواوين، متفاعلين معها أو غير متفاعلين. ولم يخف أن وضع الأدب في مدارسنا خصوصاً وفي مجتمعنا عموماً قد لا يكون مرضياً، لأن فكرة الأدب التي نستعملها ونلبسها الواقع الأدبي تتكيف بشكل غير مقبول مع الحاضر. هذه الفكرة التي ولدت منذ الجاهلية واستمرت إلى العصر العباسي تحت وطأة ظروف معينة، يمكنها عند الاقتضاء أن تعطي صورة مفهومة - وإن تكن مشوهة في بعض الأحيان - عن الأجيال السابقة، ولكنها تعجز شيئاً فشيئاً عن أن تحصر الحاضر في حدودها الضيقة، ففي كل مكان من العالم تقريباً ميل إلى ظهور ثقافات جماهيرية تعبيراً عن متطلبات تفتقر أحياناً إلى لغة تعبر بها وإلى مؤسسات لتحقيقها، غير أننا نشعر بضغطها يزداد يوماً بعد يوم.

ولهذا يجب أن نترع عن الأدب صفة القداسة ونحرره من محرماته الإجتماعية بدخولنا إلى سر قوته. وعندئذٍ قد يصير مستطاعاً ليس فقط صنع تاريخ الأدب من جديد، بل الأخطار والأساطير. هذا التاريخ الذي ندعوه أدباً.

وبعد أقف عند هذا الحد من دراسة جزء من نصوص الأدب المدرسي دراسة اجتماعية تمثلت بنصوص الغزل والمديح والهجاء آملاً أن يتوفر لي الجهد والوقت الكافيان لاستئناف البحث في ما تبقى من نصوص في المرحلة الثانوية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية

1 - إبراهيم حمادة - مقالات في النقد الأدبي - دار المعارف، مصر سنة 1982.

2 - ابن خلدون - المقدمة.

3 - ابن خلكان - وفيات الأعيان الجزء الأول.

4 - ابن رشيق القيرواني - العمدة في صناعة الشعر ونقده، مطبعة أمين هندية، الجزء الثاني.

5 - ابن سلام الجمحي - طبقات الشعراء، دار النهضة، بيروت.

6 - ابن منظور - لسان العرب - دار لسان العرب، بيروت، مجلد 3 (ز - ن).

7 - أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني مجلد3 ج8 عز الدين للطباعة.

8 - أبو نصر الفارابي - أراء أهل المدينة الفاضلة - دار الشروق - بيروت ط3، 1988.

9 - أحمد أبو حاقة - فن المديح - ط1 - دار الشروق الجديدة، بيروت 1962.

10 - أحمد الشايب - تاريخ الشعر السياسي - دار القلم - بيروت ط5 سنة 1976.

11 - أحمد علي الفنيش - التربية الاستقصائية، الهيئة القومية للبحث العلمي ط2 سنة 1992.

12 - أحمد محمد الحوفي - الغزل في العصر الجاهلي، ط3، دار النهضة سنة 1973.

13 - إسماعيل المهدي، وأمير إسكندر وغيرهما - سارتر مفكر وإنسان - دار الكتاب العربي، القاهرة سنة 1967.

14 - أنيس المقدسي - أمراء الشعر العربي - دار العلم للملايين، ط13 سنة 1980.

15 - أنيس المقدسي - أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم للملايين، ط10 سنة 1981.

16 - بطرس البستاني - محيط المحيط، مكتبة لبنان سنة 1977.

17 - التبريزي - شرح ديوان الحماسة، ج3 بولاق مصر.

18 - تيسير شيخ الأرض - ما وراء النقد الأدبي مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 15 سنة 1982.

19 - الثعالبي - اليتيمة الجزء الأول.

20 - جابر عصفور - مرآة الأدب، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، عدد 26 سنة 1982.

21 - الجاحظ - الحيوان، ج4 المجمع العربي - بيروت.

22 - جبرائيل جبور - عمر بن أبي ربيعة، ج3 - دار العلم للملايين، بيروت سنة 1981.

23 - جماعة من الأساتذة السوفيات، علم الجمال الماركسي اللينيني، دار الفارابي بيروت، يوسف الحلاق، الجزء2، لاتا.

24 - جمال شحيد (تيل كيل) مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي عدد 25 سنة 1981.

25 - جميل إبراهيم - نظرية نقدية للثقافة المدرسية، مجلة الفكر العربي - معهد الأنماء العربي، بيروت، عدد 24 سنة 1981.

26 - جميل صليبا - من أفلاطون إلى ابن سينا، دار الكتاب العالمي.

27 - جودت الركابي - طرق تدريس اللغة العربية، دار المعارف، مصر ط10، سنة 1968.

28 - جورج المر - الإنماء التربوي، المركز التربوي للبحوث والإنماء، ج1 ط2 سنة 1991.

29 - جوزيف الهاشم - أحمد أبو حاقة، وغيرها - المفيد في الأدب العربي ج1 و2 دار العلم للملايين سنة 1983.

30 - جوزيف الهاشم - دراسات فلسفية، دار المفيد، سنة 1993.

31 - حافظ الجمالي - الإيديولوجيا والفلسفة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، عدد 15 سنة 1980.

32 – حسان قبيسي – قراءة سوسيولوجية للمدارس ، م الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، عدد 88 سنة 1997.

33 – حسين الحاج حسن – أعلام في الشعر العباسي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1 سنة 1993.

34 – حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، سراقس للنشر، تونس، 1985.

35 – حسن الأمراني – المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، مؤسسة الرسالة، ط1 سنة 1994.

36 – حليم اليازجي – سهل القش – وغيرهما، المعرفة والسلطة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1 – سنة 1989.

37 – حليم اليازجي – الإيديولوجيا ليست نظاماً سياسياً، م. الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، عدد 68 سنة 1982.

38 – خليل محمد خليل – علم الاجتماع وإشكاليات الثقافة والأدب، م. الفكر العربي معهد الإنماء عدد 14 سنة 1980.

39 – دمرداش سرحان – منير كامل، المنهاج ط4، سنة 1991.

40 – زهير حطب، عباس مكي، السلطة الأبوية والشباب، معهد الإنماء العربي، بيروت، لا تا.

41 – سامي سويدان – جدلية الحوار في الثقافة والنقد – دار الآداب، بيروت ط1 سنة 1995.

42 – سعدي ضناوي – مدخل إلى علم إجتماع الأدب، دار الفكر العربي، بيروت، ط1 سنة 1995.

43 – سعيد إسماعيل، فلسفات تربوية معاصرة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، سنة 1995.

44 – سعيد عبد الفتاح عاشور – التاريخ العباسي والأندلسي، كريدية إخوان، بيروت، 1973.

45 – سلوى الخماش – المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة لا سنة.

46 – سليم نكد – من المنهج المغلق إلى المنهجية المنفتحة – المجلة التربوية، المركز التربوي للبحوث، بيروت، عدد2 سنة 1982.

47 - سمير أيوب - تأثير الإيديولوجيا في علم الاجتماع، معهد الإنماء العربي، ط1، سنة 1983.

48 - سهيل سليمان - علي قانصوه - وغيرهما - الوافي في الأدب العربي، دار الفكر اللبناني، ط1، سنة 1995.

49 - شاكر عبد الحميد - الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 3 - 4 سنة 1995.

50 - شفيق البقاعي - نقلاً عن رسالة الدكتوراة دولة في الأدب المقارن العالمي والأدب الحديث في لبنان والمؤثرات الغربية في مجرى تطوره 1850 - 1950.

51- شفيق البقاعي - الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، عز الدين للطباعة، بيروت، 1985.

52 - شكري النجار - الاتجاهات في النقد الأدبي، م الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 25 سنة 1982.

53 - شكري فيصل - تطور الغزل في الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، ط5، سنة 1959.

54- شوقي أبو حيدر - مناهجنا التعليمية، المجلة التربوية، المركز التربوي للبحوث، عدد 1 سنة 1983.

55 - شوقي ضيف - تاريخ الأدب العربي، دار المعارف مصر، ط2، سنة 1966.

56 - شوقي ضيف - العصر الجاهلي، ط5 ، دار المعارف، مصر، لا سنة.

57 - شوقي ضيف - العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط4، لا سنة.

58 - شوقي ضيف - التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف 1952.

59 - شوقي ضيف - العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2، سنة 1973.

60 - صفوت فرج - المضمون بين التحليل والأبعاد، م الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 25، سنة 1985.

61 - طبانه بدوي - التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة بيروت، 1985.

62 - طه حسين - حديث الأربعاء ج1 دار المعارف، مصر، سنة 1925.

63 - عباس محممود العقاد - ابن الرومي، المكتبة العصرية، صيدا، سنة 1982.

64 - عبد الحميد حسن - الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة 1949.

65 - عبد العزيز عتيق - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، بيروت، 1972.

66 - عبد العزيز القوصي - أسس علم النفس، القاهرة، سنة 1961.

67 - عبد العليم إبراهيم - الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية، دار المعارف، مصر، ط1 سنة 1968.

68 - عبد العلي الجسماني - علم النفس وتطبيقاته الاجتماعية والتربوية، دار العربية للعلوم، سنة 1994.

69 - عبد القادر البغدادي - خزانة الأدب - المطبعة السلطية - القاهرة ج2، سنة 1947.

70 - عدنان الأمين، محاضرات في علم اجتماع التربية، كلية التربية 1938.

71 - عز الدين إسماعيل - التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت 1962.

72 - عزيز العظمة - التراث بين السلطان والتاريخ، دار الطليعة، بيروت، ط2، سنة 1980.

73 - علي حرب - نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، سنة 1993.

74 - علي زيعور - قطاع البطولة والنرجسية في التراث العربي، دار النهضة، بيروت ط1، سنة 1982.

75 - علي شلق - عنترة بن شداد - دار العربي للطباعة، بيروت ط1 سنة 1991.

76 - عمر فروخ - تاريخ صدر الإسلام والدولة الأموية، دار العلم للملايين، 1970.

77 - فتحي أبو العينين - التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة الكويت، م23، عدد43، سنة 1995.

78 - فؤاد شاهين - علم الاجتماع ومفهوم الثقافة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 14، سنة 1980.

79 - الفيروز بادي - القاموس المحيط م4، ط4 مكتبة الحلبي، مصر سنة 1952.

80 - محمد إسماعيل قباري - علم الاجتماع والإيديولوجيات، الهيئة المصرية للكتاب 1979.

81 - محمد الجزيري - حول مستقبل الإيديولوجيا، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي. عدد 68 سنة 1992.

82 - محمد زكريا العشماوي - دراسات في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1995.

83 - محمد شيا - الأدب الفن الفلسفة، مجلة الفكر العربي معهد الإنماء العربي، عدد 25 سنة 1982.

84 - محمد عبد الخالق - رؤية نقدية للعلاقة بين التغيير الاجتماعي والتربوي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، ع79، سنة 1995.

85 - محمد علي الصاج - عنترة بن شداد - دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 سنة 1990.

86 - محمد محمد حسين - الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، ط2 - دار النهضة بيروت سنة 1970.

87 - محمد محمد حسين - الهجاء والهجاؤون في العصر الجاهلي ط3، دار النهضة، بيروت سنة 1970.

88 - محمد مندور - النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة لا سنة.

89 - محي الدين صبحي - ثورة في سجن النساء، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد 17 - 18 - 1980.

90 - المسعودي - مروج الذهب جزء7.

91 - مصطفى الحجازي - سيكولوجيا الانسان المقهور، ط4 معهد الإنماء العربي، بيروت سنة 1986.

92 - مصطفى سويف - الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف مصر، 1960.

93 - مصطفى الشكعة - الأدب الأندلسي، دار الطليعة العربية، بيروت، 1973.

94 - مصطفى ناصيف - دراسات في الأدب العربي، دار الأندلس ط3 سنة 1983.

95 - مطاع صفدي - قراءة ثانية للشعر الجاهلي - مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي عدد 10 سنة 1981.

96 - مطاع صفدي - المشروع الثقافي العربي بين المشاكلة والمناقضة، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 8 - 9 سنة 1980.

97 - مناهج التعليم في المرحلة الثانوية - وزارة التربية الوطنية رقم 900 ت 8/ 1/ 68.

98 - منير بشور - النظام التربوي في لبنان - المركز التربوي للبحوث، بيروت (1 - 2) سنة 1973.

99 - مهدي عامل - مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني، دار الفارابي، بيروت، ط3، سنة 1980.

100 - موسى وهبي - المفاهيم تتحكم بالنصوص مجلة الفكر العربي معهد الإنماء العربي، ع1 سنة 1978.

101 - ناصيف اليازجي - العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار القلم، بيروت، 1995.

102 - نسيم نصر - الشعر العربي وسلالات الملوك، دار مجلة الأديب سنة 1950.

103 - نعيم جعنيني - السياسة التعليمية في العالم العربي، معهد الإنماء العربي، ط1. سنة 1988.

104 - نوال السعدواي - المرأة والجنس، ط3 المؤسسة العربية للنشر سنة 1974.

105 - وهيب سمعان - رشدي لبيب - دراسات في المناهج، مكتبة الانجلو المصرية 1972.

106 - يوسف اليوسف - الغزل العذري، اتحاد الكتاب دمشق 1978.

المراجع الأجنبية المترجمة

107 - أرمان كوفيليه - مدخل إلى السوسيولوجيا، ترجمة نبيه صقر، منشورات عويدات، بيروت ط3 سنة 1983.

108 - انجيل بالنتيار - تاريخ الفكر الاندلسي، ترجمة حسين مؤنث ط1 النهضة المصرية سنة 1950.

109 - انجيلا ميديسي - التربية الحديثة ترجمة علي شاهين منشورات عويدات، بيروت باريس ط2، سنة 1977.

110 - اوستن وارين - رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ط3، مطبعة الطرابيشي 1972.

111 - بلاشير - تاريخ الأدب العربي، وزارة الثقافة، دمشق، مجد 2 3 ترجمة إبراهيم الكيلاني سنة 1974.

112 - تون، أ، ديجك - النص بناه ووظائفه، ترجمة جورج أبي صالح مجلة العرب والفكر العالمي - مركز الانماء القومي، بيروت عدد 5 سنة 1989.

113 - جاك دو بوا - من أجل نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة يوسف جباعي، مجلة الفكر العربي، عدد 25 سنة 1982.

114 - جان بول سارتر - الوجودية مذهب إنساني، منشورات دار الحياة سنة 1978.

115 - جرمين غرير - المرأة المدجنة، ترجمة هنريت عبودي، دار الطليعة بيروت، ط1، سنة 1981.

116 - دتي هبسمان - علم الجمال - ترجمة ظافر الحسن، منشورات عويدات، ط4، سنة 1983.

117 - روبير اسكاربيت - سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال عرموني، منشورات عويدات ط2، سنة 1983.

118 - رولان بارت - موريس نادو، حوار عن الأدب، ترجمة محمد براده، م الفكر العربي، عدد25 سنة 1982.

119 - طاهر لبيب - سوسيولوجيا الغزل العربي، ترجمة حافظ الجمالي، وزارة الثقافة، دمشق سنة 1981.

120 - كارل بروكلمن - تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد العليم النجار، دار المعارف، مصر 1976.

121 - كارلوني وفيللو - النقد الأدبي - ترجمة تركيتي سالم، منشورات عويدات بيروت، ط2، 1984.

المراجع باللغة الأجنبية

122 - Laurence Bardin - L'analyse de contenu - Presses Universitaires de France 1977.

123 - Robert Escarpit - Sociologie de la Litterature - Presses Universitaires de France, 1983.

124 - Langevin Wellon - Projet de Reforme 1947 - Paris - Publication de 1 - 1-

ملحق رقم (1):
شبكة التحليل

تطرح هذه الدراسة الأسئلة أكثر مما تجيب عليها، حيث أن منهج الأدب العربي دفع الباحث إلى توجيه مثل هذه الأسئلة.

وطرح الأسئلة في أكثر الأحيان غير ملزم بالإجابة. عبر محاولة لإبراز مشكلة البحث التي تعالجها الدراسة إمعاناً في إظهار الطابع الخاص للموضوع، بإعطاء بعض الخصائص والصفات المميزة له، وإنسجاماً مع خطة البحث المتبعة، تأتي شبكة التحليل، وهي عبارة عن مجموعة كبيرة من الأسئلة تم وضعها بعد ملاحظة وموازنة وتحليل ثم تجريد وتعميم، فجاءت هذه الأسئلة متجانسة، شاملة، حصرية موضوعية ملائمة. وهذه بعض نماذجها:

- أ -

- ما مفهوم سوسيولوجيا الأدب؟
- إلى أي مدى يتداخل النقد التقليدي في سوسيولوجيا الأدب؟
- ما الوظيفة الحقيقية لنصوص الغزل في كتب الأدب في المرحلة الثانوية؟
- ما مفهوم الإيديولوجيا؟
- ما المغزى الإيديولوجي لهذه النصوص؟
- ما نوع الصورة التي ترسمها نصوص الغزل للمرأة؟
- ما طبيعة الحب الذي تطرحه هذه النصوص، هل هو حب مقموع أم هو حب إباحي؟

- كيف يظهر الشاعر من خلال هذه النصوص؟ هل يظهر عبثياً لاهياً، أم متوازناً في عبثه وفي لهوه؟
- ما تعريف الغزل في كتب الأدب العامة وفي المعاجم؟
- ما تعريفه في كتب الأدب المدرسية في المرحلة الثانوية؟
- إلى أي حد تتشابه التعريفات في هذه الكتب؟
- من يتغزل بمن؟ وما هي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لشعراء الغزل؟
- ما مقام النساء المتغزل بهن؟
- إلى أي نوع من الشعراء (أغنياء أو فقراء) تنتمي النصوص الغزلية المدروسة؟
- على من يجري التركيز في اختيارها من قبل المنهج ولماذا؟
- أليس من الأفضل أن تدرس بشكل متوازن؟
- أليس في مثل هذا التمييز بين غني وفقير يؤدي إلى طمس الحقيقة الفنية على التلاميذ؟
- ألا يعني التركيز على حب شاعر معين محاكاة هذا الشاعر وتمثل غزله؟
- لماذا لم يُدرس شعراء آخرون في الغزل؟
- لماذا لم يدرس غزل المرأة، لتشارك هي نفسها في إبراز صورتها، وإبراز طبيعة العلاقة بينها وبين الرجل؟
- انطلاقاً من العلاقة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة ألا تظهر المرأة بشكل كائن أدنى مغلوب على أمره؟
- ألا يظهر الرجل في المقابل الكائن الأعلى والناطق الرسمي باسم الحب؟
- أين يلتقي الشاعر مع حبيبته؟
- ما علاقة المكان والزمان في ذلك؟
- هل اللقاء كان محفوفاً بالمخاطر؟ وما الذي كان يعكر صفوه؟
- أي نوع من اللقاءات كان يفضل المحبوب؟
- ما موقف الأهل والمحيط من هذه اللقاءات؟

- ب -

- ما الوظيفة الحقيقية لنصوص المديح في عملية التربية والتعليم؟

- متى يمدح الشاعر في أغلب الأحيان؟

- أليس المديح الوارد في هذه النصوص تكسبياً؟

- ألا يمدح الشاعر من أسدى إليه يداً، أو من يتوقع أن يكون إطراؤه وسيلة لاجتذاب نداه؟

- ألا يعلم الشعر التكسبي طرقاً ملتوية في الحياة، يتماهى بها الطلاب في سلوك المداحين؟ (فرضية).

- هل هناك مديح يقوم على الاحترام والإعجاب الصادق، لماذا لا تدرس في المديح نصوص من هذا النوع؟

- هل دراسة المديح التكسبي تطلعنا على حقيقة الشعراء وعلى حقيقة العصر؟

- هل دراسة هذا النوع من المديح يطلعنا على حقيقة الحياة الاجتماعية والاقتصادية وحالات الشعراء النفسية التي كانت سائدة؟

- أليس العطايا والمنح تحمل الشعراء على وضع قصائد المدح الباردة والإطراء الفارغ؟

- هذا المديح ألا يبعد التلاميذ عما يتربى في نفوسهم ويغرس فيهم حب الحرية والاستقلال؟

- ألا تعلم هذه النصوص الارتهان والإذعان للسلطة؟

- أليس من خصائص سوسيولوجيا الأدب التعاطي بتوازن ومساواة بين كل الشعراء؟

- أليس التعاطي مع نتاج جيد لأديب ما، يوهم التلميذ أن هذا الشاعر جيد في كل شعره، وهذا تزييف للحقيقة الفنية؟

- ألا يمكن القول إن نصوص المديح هي نصوص إيديولوجية، وتتجلى فيها الإيديولوجية من خلال صفات شخصية (كرم، شجاعة) صفات دينية(إيمان تقوى عبادة) صفات أخلاقية (تسامح صبر) سياسية (شكل الدولة، أسلوبها في الحكم)؟

- كيف يحل الشعراء مأزقهم الوجودي، وعدم شعورهم بالأمن؟

- ألا يحلون ذلك كله عن طريق التماهي بأيديولوجية الممدوحين؟

- كيف يحل التلاميذ مشكلة فهمهم لتلك النصوص، أليس بالطريقة نفسها، بالتماهي في سلوك المادحين؟

- ألا يبالغ الشعراء في أغلب الأحيان في تقدير صفات ممدوحيهم ويحاولون التماهي فيها خشية وإعجاباً؟

- كيف تكون ردة فعل التلاميذ عند قراءتهم ما تجسده صفات الممدوحين في أشعارهم على صيغة مبالغ فيها وهذا ما يدفع إلى الخشية والإعجاب من كل مسؤول أو زعيم سياسي يواجهونه فيأتون إليه صاغرين يطلبون الحظوة عنده؟

- لماذا التركيز على المديح السياسي وخصوصاً في العصر الأموي؟

- لماذا التركيز على الشعر الذي يصف الصراع بين الأحزاب؟

- لماذا التركيز على المديح الكاذب على النفس وعلى الآخر؟

- لماذا لا ندرس في المديح نصوصاً متوازنة، نصوصاً تشكل مدرسة أخلاقية تقوم على تكريس المثل والقيم الاجتماعية؟

- لماذا يضخم الشعراء صورة الممدوح فمرة يجعله بطلاً خارقاً ليس له وجود في الواقع، ومرة أخرى يجعله فوق مستوى البشر إلى ما دون الله؟

- هل ينعكس ذلك سلباً على التلاميذ؟

- هل يرى الشاعر ممدوحه أم يتحدث عن ملامح شخصية وهمية قد مرت في خياله؟

- ألا يتحول الشعر التكسبي إلى سلعة رخيصة تساهم في تزوير الحقائق وتساوي بين الحق الباطل، والخطأ والصواب؟

- هل يختلف تعريف المديح في كتب الأدب المدرسي عما هو في كتب الأدب العامة؟

- ما العوامل النفسية والاجتماعية والسياسية التي أدت إلى نشوئه وما أثر ذلك على ذهنية التلاميذ؟

- ج -

- ما الوظيفة الحقيقة التي تؤديها نصوص الهجاء للتربية والتعليم؟

- ألا يلجأ الشاعر في نصوص الهجاء إلى التعبير عن قلق النفس واضطرابها؟

- ما هي طبيعة الهجاء؟

- ما تعريف الهجاء في كتب الأدب المدرسي وفي كتب الأدب بشكل عام وما مدى التشابه بينهما؟

- ما المغزى الإيديولوجي لنصوص الهجاء؟

- إذا استثنينا ما في الهجاء من براعة وقوة في التصوير فهل يبقى فيه إلا الفحش؟

- أليس من الأفضل تربوياً وفنياً أن يتجنب التلاميذ دراسة الهجاء الفاحش والاستعاضة عنه بشعر ينمي أذواقهم ويجلب لهم المتعة؟

- هل يمكن القول إن هذا النوع من الشعر - حسب علم النفس - هو نتيجة إحساسات مكبوتة أو دوافع مستترة يمكن تسميتها شعوراً بالنقص؟

- ألا تمثل هذه النصوص الإشكالية التي يمثلها التراث بين سكون الماضي وحركة التاريخ؟

- هل نصوص الهجاء كافية للثقافة والعلم والتذوق الفني، في الوقت الذي لم تعد الثقافة والعلم إلماماً عابراً ببعض المعارف الشائعة؟

- هل إن هذه التساؤلات تبخس النص الأدبي حقه ودوره في التعليم؟

- هل إن هذه التساؤلات تجعل درس الأدب درساً هامشياً وأهميته لدى الطلاب لا تعدو تهيئتهم لاجتياز الامتحانات؟

- نظراً لأهمية الدراسات الأدبية، ألا تجدر الإشارة إلى أهمية اختيار النصوص المناسبة لها؟

- د -

- هل تغير منهج الأدب العربي في المرحلة الثانوية منذ عام 1929 حتى اليوم؟

- إذا عدنا إلى هذا المنهج ماذا نجد فيه، هل نجد سوى تعديلات كمية، فمرة

تضاف موضوعات ومرة أخرى تحذف موضوعات؟

- إذا كان النص هو الأساس الأول في تدريس الأدب العربي في المرحلة الثانية، لماذا لا يتم التركيز في المنهج وفي الكتب على فهم النصوص وتحليل مضامينها؟

- لماذا لا تتضاءل الدراسات التاريخية إلى الحد الأدنى الضروري فقط لإضاءة النص ولفهم بعض الجوانب الحياتية؟

- أليس من الضروري والحتمي أن تتداخل في عملية فهم النص إلى جانب عملية النقد القديمة النظريات النقدية الحديثة؟

- لماذا لجأ المنهج في المرحلة الثانوية ومن ورائه المؤلفون والمدرسون إلى تفتيت الأدب إلى وصف وأطلال وغزل ورثاء ومدح وفخر وهجاء. . . وكأن لكل موضوع مقاييسه الثابتة التي تقاس عليها القصائد؟

- ألا يفهم من ذلك أن موضوع الأدب هو العنوان لا الأثر الشعري؟

- هل إن المشكلة الأساسية في المنهج تنطلق من التساؤل: هل ندخل في المنهج هذا العصر أو ذاك؟ هذا الأديب أو ذاك، هذا الفن الشعري أو ذاك؟

- أليست المشكلة الأساسية في السؤال المطروح: أي النصوص حيوية ينبغي أن تدرس، وكيف تدرس؟

- هل إن خطورة المنهج في مجال الفنون والآداب بنوع خاص تكمن في موضوع البحث الأساسي، أم في الوعي لصعوبة المحاولة التي كثيراً ما تبلغ حدود اليأس؟

- أليس في محاولة تخطي الذاتية المغرقة، وسلبية التلقي الشعوري، ونسبية الأحكام، تجعلنا نتجه إلى البحث عن منهج لا يشوه المادة، ولا يعطل فعلها السحري، ولا يقطع خيوط التجاذب بينها وبين الذات المتلقية، بل يزيدها ويغني امتدادات حقولها؟

- ما دام المنهج هو الطريق الذي ترسمه خطة التعليم لبلوغ الأغراض والأهداف المتوخاة. لماذا نعتبره إلى اليوم غاية بذاته في حين أنه وسيلة من أهم وسائل العملية التربوية؟

- لماذا لا تستعمل كلمة منهج بشكل واضح، ولماذا يأتي استعمالها مضطرباً وفي أكثر الأحيان يكتنفه الغموض، فهو تارة مسلك الفكر المتناسق مع ذاته، وطورا مجموعة من الاختبارات والتجارب التي توصل إلى مبدأ أو قانون علمي، وحينا يدل على مضمون المادة، وآخر على الهدف المقصود؟

- تهدف التربية ومن ورائها المنهج بالدرجة الأولى إلى التعامل مع الإنسان كموضوع أساسي في كل مرحلة من مراحل التعليم. ماذا أعدت المناهج لهذا الهدف لجعل الانسان طاقة كاملة قادرة على العطاء؟

- إن تطور النمط العام للحياة يملي تغيير المناهج وتطورها فقد تسقط بعض العناوين ويفرض غيرها، غير أن عملية التغيير والتطوير ترتبط بوجود قوى التغيير وتتم في ظروف ملائمة تفرض نوعية وشكل التغيير. هل هذه الشروط متوفرة وهل تتم عملية التغيير بدون تلك الشروط؟

- ألا يمكن القول: إن المناهج الحالية تحولت إلى قوالب جامدة في غياب السياسة التعليمية أو التربية الهادفة؟

- هل نتجنى إذا قلنا: إن المناهج في واقعها صيغ وقائية سعى كل فريق من خلالها إلى تحقيق أهدافه الفئوية؟

- أليس التوازن الطائفي حتمي والولاء للطائفة يعلو على كل ما عداه، والمناهج علب مطاطية تستطيع أن تستوعب جميع الرغبات، فلا عجب بعد ذلك أن يأتي كتاب الأدب العربي في المرحلة الثانوية مثلاً يزيد عن ستماية صفحة؟

- الوضع الحالي للمناهج يكسب التلاميذ بعض الحقائق العلمية والمعرفة، ويزودهم بمعلومات مهمة، ولكنهم لا يمتلكون بهذا الأسلوب أية مهارة. فهل بالإمكان أن يمتلك التلاميذ مثل هذه المهارات من غير أن يتدربوا عليها؟

- ألا يتخذ المنهج في بلدنا طابع الدستور أو العقيدة، أو المقياس الثابت الذي يقف حاجزاً في وجه المعرفة. يقول «بوبر» في هذا المعنى: إن النظرية العلمية هي علمية لأنها تتعرض للنقد أي لإمكان برهان بطلانها؟

- بين المنهج وطبيعة البنية الفكرية تلازم يتصف بالضرورة والشمول. وهو بذلك قابل في أي ظرف ولأسباب مختلفة تحددها الأهداف للتبديل والتطوير، هذه

الأسباب قد تكون إجتماعية وعقائدية وسياسية أو نوازع شعورية ومزاجية، أو في ما يتداخل بينها جميعاً. هل يعقل أن تكون أسباب التغيير هذه عامل إعاقة في وجه التغيير عندنا؟

– متى تتحمل الدولة مسؤوليتها في وضع مناهج وطنية تتصدى لقضايا الوطن الكبرى خصوصاً على الصعيد الداخلي، على هذا الصعيد على الدولة أن تبادر إلى وضع سياسة تربوية واضحة الأهداف لمواجهة التعدد الطائفي والتفاوت الاجتماعي وضعف الولاء للوطن. فالسؤال هنا: أي منهج تستطيع الدولة بواسطته تحقيق كل هذه الأهداف؟ أهي المناهج التي تقول بالتعددية الحضارية مثلاً؟ أو التي تقول بالأندماج الكلي؟

– لا شك أن التكنولوجيا باتت العصب الحي في حياتنا المعاصرة، وأن أثرها بزيداد بإطراد دائم فما صدى ذلك في المناهج التعليمية، ما دامت سياسة العلم مرتبطة ارتباطاً حيوياً بالسياسات التعليمية والثقافية؟

– لا بد إذن في ظل الحياة العصرية أن نمحو مناهج سنوات عديدة ونفرض منهجاً جديداً. مع العلم أن الانسجام مع الحياة لا يتم عن طريق الإكراه ولا بالقبول الأعمى، بل يتطلب وعياً ومعرفة كاملين.

– إذا كانت التكنولوجيا هي تطبيق المعرفة العلمية في شتى مجالات الحياة والإنتاج، أو هي عبارة عن تنظيم الأفكار المنطقية الذي ينبثق عنه برنامج الحاسب الإلكتروني وما ينبثق عنه اليوم من سرعة اتصال عبر شبكات الانترنيت وغير ذلك. إزاء هذا التطور العجيب، ماذا أعددنا من قدره لأستيعاب ما أمكن في ذلك على صعيد مناهجنا وتربيتنا وثقافتنا وعلومنا؟

– فيما يتعلق بتأثير التكنولوجيا على التربية، ألا تستطيع التكنولوجيا من زيادة إنتاجية التربية بتحرير المعلم من تقليدية المناهج بالانصراف إلى تعليم المهارات الأساسية ومساعدة التلاميذ بحيث يكون المرشد الحقيقي لهم؟

– في حقيقة المنهج أنه لا يتخذ قيمته إلا في التطبيق ولا تكمن صلاحيته إلا في قدرته على إثارة التساؤلات الجوهرية أكثر من الوصول إلى حقائق نهائية. هل أخذ القيمون على المنهج الجديد هذه الأمور بعين الاعتبار؟

- إن مناهج الأدب العربي الحالية طويلة جداً، وهي لطولها لا تسمح للمعلم أن يتساءل عن جدوى وفاعلية ما يقوم به في الصف. وفي هذه الحال والأمر كذلك، هل باستطاعة المعلم عدم التقيد بالمدة الزمنية المحددة له، فيتوقف عند مشكلة تعليمية في صفه مثلاً كالتي عرضتها الدراسة سابقاً. ما وظيفة النصوص الشعرية في الهجاء والمديح؟ وما المغزى الإيديولوجي لها؟ إلى أي مدى يمكن للتلاميذ التفاعل معها. أم يحدوه القول إن هذه النصوص قد تخطاها الزمن، وينبغي أن تستبدل بنصوص أفضل منها؟

- في ردة فعل عنيفة على المنهج المفرط في الانضباط يقول «موران MORIN»: إن العلم بحاجة إلى فوضى إلى سرياليه معرفية هذه الفوضى الخلاقة التي يتكلم عنها «شندال CHANDEL» يقول: إن النظام لذة العقل ولكن الفوضى متعة الحياة والمخيلة منبت الإبداعات الكبرى في العلم والفن».

- هل تترك كتب الأدب العربي المدرسية في المرحلة الثانوية مجالاً للتلميذ كي يعمل فكره أو يقوم بجهد تطبيقي في سبيل الحصول على بعض المعارف أو المهارات؟

- أخيراً لو كانت تربيتنا واعية وهادفة لتخطيط مستقبل الأجيال ومستقبل الوطن كقيمة تراثية وحضارية أصلية لكنا منذ زمن بعيد اعتمدنا مناهج موجهة تنمي الروح الوطنية، والشعور بالمسؤولية، وتعلم الحرية والعدالة والمساواة تلقينا وممارسة.

ولو كان تعليمنا صحيحاً في محتواه وأساليبه وطرقه لكان حبب إلينا التراث بدل أن نشمئز منه أو نكرهه.

فهرس المحتويات

: 1237 تاريخ استلام : 1/3/2007

محي الدين أبو شقرا

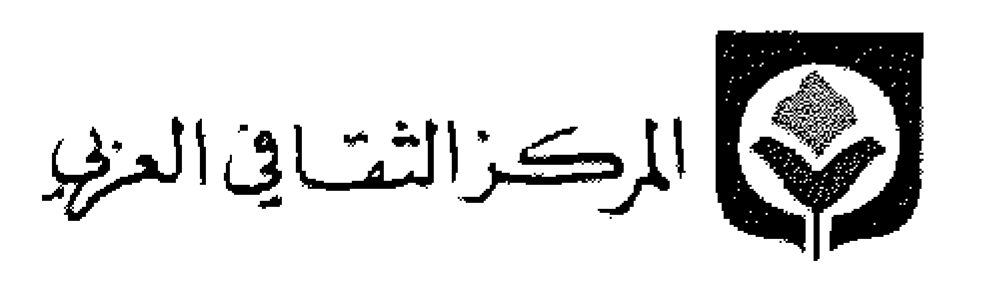
مدخل الى سوسيولوجيا الأدب العربي

إن الظروف التي ترافق إنتاج النصوص، تؤلف جزءاً من مضمون تلك النصوص، كما أن الايديولوجيات والاعتقادات والفلسفات والأخلاق والعوامل النفسيّة، كلها تلعب دوراً في فهم وتداول النصوص الأدبيّة. لذا فإن القراءة السوسيولوجية تهتم بالظرف التاريخي وما يحيط به، كما تهتم بأوضاع الكاتب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية، وتهدف إلى إبراز التفاعل بين المشاركين في صياغة النص الأدبي: الكاتب – القارئ – الظروف الاجتماعية.

وهذه الدراسة، تمثّل محاولة للتقدّم خطوة جديدة في ميدان الدراسات الأدبيّة في ضوء المعطيات الجديدة للسوسيولوجيا وعلم النفس وقراءة النص الأدبي. وتنزع عن النص الأدبي صفة القداسة التي تجمّده عند نقطة ما، وتحرره من المحرّمات، في سعي لصنع تاريخ الأدب من جديد.

تركز هذه الدراسة على النصوص الأدبية المتداولة في التعليم، وخاصة في المرحلة الثانوية، إذ يتم تدريس الأدب للتلاميذ عن طريق منتخبات مجتزأة لا يمكن التفاعل معها، وتعطي صورة مشوّهة، وتعجز عن تقديم الصورة المعاصرة للأدب ومكانته في بناء ثقافة المجتمع.

لوحة الغلاف: الواسطي



ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت – لبنان
ص.ب 4006 – الدار البيضاء – المغرب